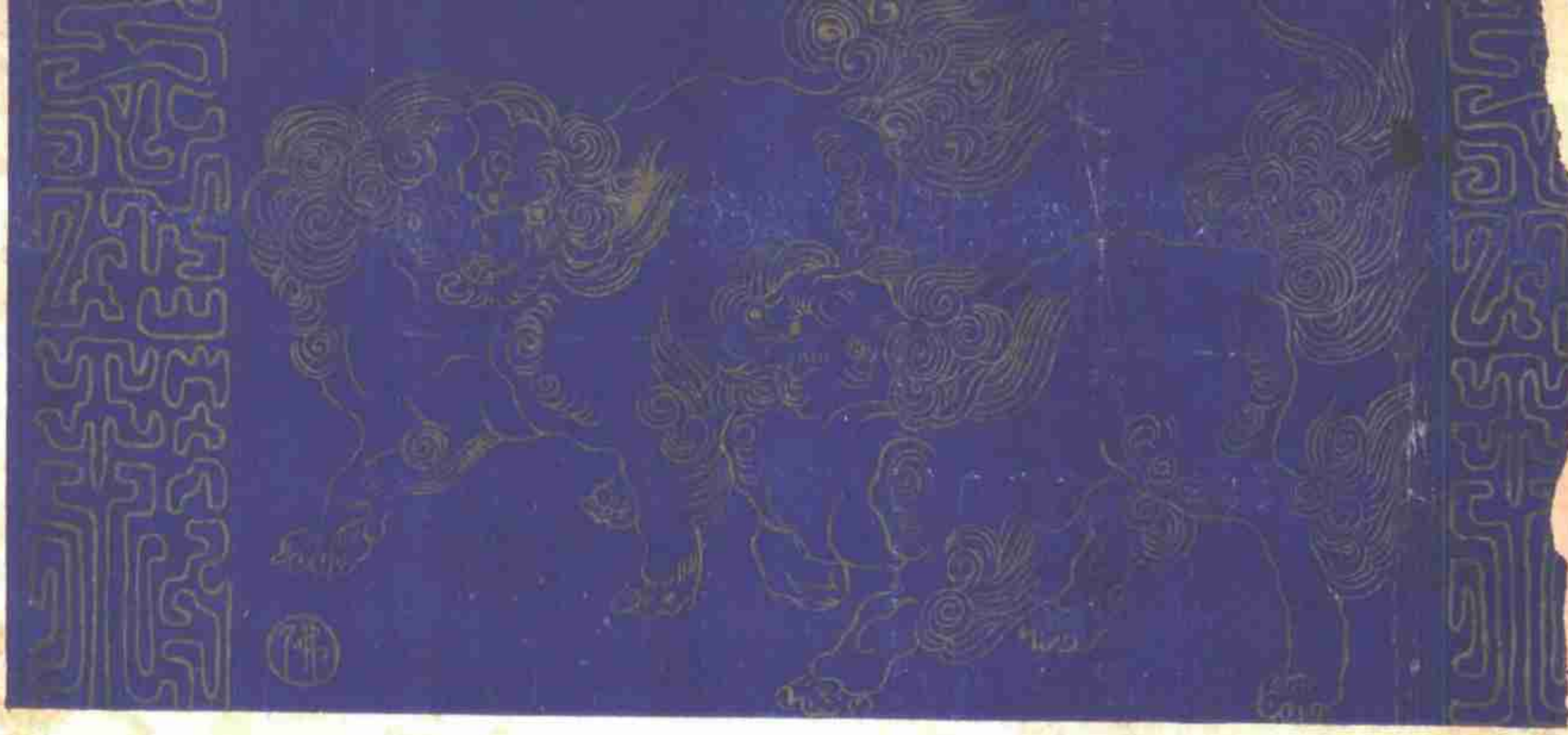


THE EASTERN MISCELLANY

Vol. XXVII, No. 1, January 10, 1930

# 東方雜誌

第二十七卷　第一號

## 中國美術號

民國十九年一月十日

中華郵務局特准掛號認為新聞紙類　每月二回十日二十五日出版

# 儀器 文具

商務印書館發售

## 理化器械

本館供給學校實驗應用一切物理化學器械，化學藥品，標本模型，或向歐美名廠選運，或聘專門技師督製，品質高超，售價低廉。他如工作器械，育蠶器械，顯微鏡，解剖器等，均有發售。

## 高小儀器

本館爲適應高小學校之需要，參考歐美模式，自立新案，創製「新學制高小儀器標本模型」全套，內分甲乙二組，每組復分若干類，均係試驗時必需之品。各學校可視其需要之先後，任意選購一組一類，便利無比。

## 中西文具 教育用品

- 毛筆徽墨
- 鉛筆鋼筆
- 自來水筆
- 石板石筆
- 墨水墨汁
- 膠水漿糊
- 繪圖器械
- 畫筆顏料
- 算盤規尺
- 書包紙夾
- 信牋信封
- 各種抄簿
- 學校表册
- 各科掛圖
- 運動器械
- 各式風琴
- 打字機器
- 留聲機片
- 複印器具
- 幻燈影片
- 地球儀

# 學校圖書館之兩大功能

（一）養成學生自動讀書之習慣與運用圖書之技能

（二）對於師生兩方面供給參考資料增進研究與趣

學校圖書館之重要、早為全國教育界所公認、前屆全國教育會議、復有完成各中小學校附設圖書館之議決案、但以選書之不易、經費之不裕、與夫管理人才之難得、每足以阻礙學校圖書館事業之發展、自敝館**萬有文庫**出版、一切困難均可解除、

**萬有文庫**依照中外圖書統一分類法、標明類號於書脊之上、並附贈目錄片、購者可省分類編目之煩、極易管理、至其選書之精審、包羅之廣備、分配之勻稱、售價之經濟、尤合於學校圖書館之用、現在各校均已開學、正應着手於圖書館之設備、本館極願以「萬有文庫對於學校圖書館之適用計畫」一寄呈參考、請示地址、即行郵奉、

## 萬有文庫

第一集二千零十冊

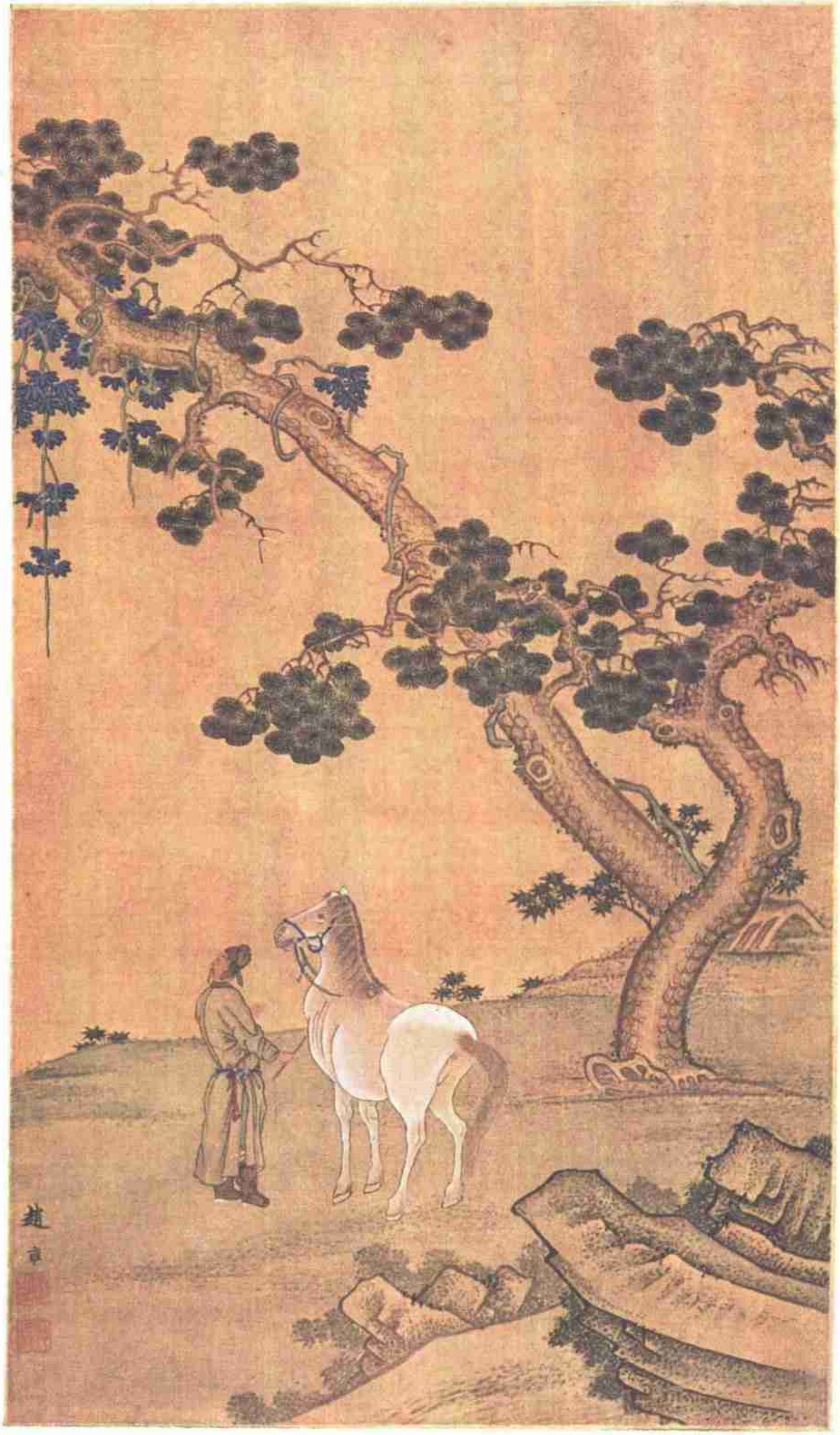
第一期四百零一冊業已出版

現售四百八十元

備有樣本
承索即贈

商務印書館印行


我看你掌中寫的什麽藥？「拜耳阿司匹靈」？
你寫的什麽？我也看看「拜耳阿司匹靈」
哈哈！可見拜耳阿司匹靈是著名良藥所以人同此必不謀而合啦！
拜耳阿司匹靈
拜耳阿司匹靈
BAYER
拜耳阿司匹靈藥餅專治頭痛牙痛傷風寒熱等症靈效無比拜耳阿司匹靈半藥餅每瓶二十片每片七厘半及每包二片每片七厘半其包盒及仿單均刊有拜耳十字商標購者注意是幸



趙仲穆畫馬

黃氏賓虹草堂藏

武昌高等師範叢書

# 電磁學

周鍊莘著

訂正本一冊
定價三元

本書係著者就多年在武昌高等師範學校教授之講義增删而成，爲國內惟一之電磁學專書。茲於再版發行時，更採最新材料加以訂正。內容共分三編，計二十有九章，圖版三百八十三方。發電機、電波、無線電報及電話、與夫光與電子之關係爲普通物理書所不詳載者，特各設一章以述之。我國地磁狀況，素乏記載，故於第二編附上海徐家匯及崑山菉葭浜天文臺之地磁圖，以開測定中國全境地磁之端緒。電磁學上重要人物附注略歷。卷末附習題、答數、索引及譯名對照。全書對於理論實驗，雙方兼顧，事實法則，敍述詳明。不特適於大學專門及高中選科物理教本之用，亦可作教師參考書及一般自修書。

商務印書館出版



大滌子『紫薇芙蕖』

許小僊藏

# 畫册

商務印書館

珂羅版精印

## 名人書畫集

第三十集　一元四角

一至廿四集　合集三十二元

博采宋元迄清書畫精品、畫則山水人物花草翎毛走獸、書則眞艸篆隸、無美不臻、已出廿九集、茲續出三十集、選擇明清各家精品計十三幀、爲道藝室許氏收藏、中如漸江山水、馬扶曦蘆魚、蔡松原流民圖、釋几谷顛道人山水、皆罕觀可貴。

## ■李長蘅山水册　一元七角

此長蘅用宋箋刻意自娛之作、畫法酷似董北苑、筆極瀟灑、有畫者自跋及各名家觀款題識、

## ■陳玉几花卉册　一元八角

此册爲玉几晚年得意之作、凡十二幀、每幀均有自題詩句、筆墨瀟逸、意識古雅、

## ■潘星齋山水册　一元五角

此册爲吳縣潘文恭次子曾瑩侍郎自課、不輕示人之作、秀逸曠遠、頗似王惲、每幀皆有題句、字之秀逸有如其畫、

## ■張夕庵書畫精品　一元六角

夕庵畫宗宋元、蒼秀渾健、有類石田、此册尤其最精之品、每幀後附以長題、字極挺秀、間錄歸作、詩有禪意、依照原尺寸影印、與眞蹟不爽累黍、

## ■顧殁庵畫册　二元二角

宋人千巖萬壑、無一筆不簡、元人枯竹瘦石、無一筆不繁、仿宋元法、惟殁庵能各取其長、此册每幀皆有題句、後錄五台山詩、行筆亦極瀟灑、

## ■李梅生畫册　一元四角

李育、字梅生、江蘇江都人、工山水、兼擅人物花鳥木石、筆意妍雅、畫法能綜合各家所長、有心手相和色墨並施之妙、

# ELBON "CIBA"

肺癆一症素稱難治此症之午後潮熱惡寒夜發冷汗時常咳嗽身體疲倦精神不爽食慾不振肌肉消瘦等證狀皆此症漸次加重之明證也而其午後潮熱更宜注意須及早求醫診治以祈根本治愈爲宜

本藥廠本乎斯旨特製愛爾邦一劑性質和平効力確實能使病體抵抗結核菌之毒質增加白血球蝕菌之力於是潮熱之本源消除諸種證狀亦從而絕滅病體可以恢復康強誠治癆劑中最有效之品也

專治肺癆午後潮熱

## 愛爾邦

粉劑 小瓶二十五格蘭姆 大瓶二百五十格蘭姆

片劑 小瓶二十片 大瓶一百片 每片一格蘭姆

瑞士國汽巴大藥廠監製

各大藥房均有發售

汽巴藥廠駐華總代表辦事處謹啓 上海郵箱八四〇




東方 1037

SOCIETY OF CHEMICAL INDUSTRY IN BASLE, SWITZERLAND

請聲明由東方雜誌介紹 Please mention the EASTERN MISCELLANY.

董北苑煙嵐重谿圖



安順姚氏藏

参看本期「董北苑畫法表微



米襄陽山水

新安程氏藏

文與可竹



羅原覺藏




依然相見故山旁半倚墻
陰半白陽短篷橫影ゝ
弄報前村雪裡一枝香
右題北宋石門僧墨梅畫
真蹟　宋牧仲

商務印書館

# 函授學社

講義完善
改卷精當
學費低廉

本社創辦已十餘年歷來成績昭著來學者多能於最短時間中收美滿的效果所以本社是一般有志上進而不能入校讀書者到成功的一條捷徑

本社現設五科均可隨時報名加入分印簡章承索卽贈

**英文科** 本科分四級最近第三級加授「商業算學」第四級加授「商業地理大綱」略識英文者卽可加入第一級四級讀完時卽能讀寫如意選科分文學信札繙譯等九門爲有志專修一二門者而設

**國文科** 分初中高三級每級畢業期限一年至二年教材分課本講義兩種熟練操作應用文字之技能灌輸國文學上必要之知識答案及作文均詳細評改

**國語科** 由國語專家擔任教授科目完備最近更加授方音校正國語詞類連書兩科並給與學員以當面校正讀音之機會尤切實用

**算學科** 設「算術」「代數」「實用幾何三角」三級講義用淺顯英文編輯難解字句及專門術語皆附漢文註釋凡欲投考學校及從事於商業計算與物理工程等一切以算學爲基礎之學術技能者均可入社肄業

**商業科** 預科及專門科兩部業已開辦關於原理技術管理諸門無不具備並聘請商學專家擔任教授講義用簡明英文編成程度與大學相當取材適合國情俾能養成中國新商業之高級人才

通信教授

# 肖像畫法

▲自立成功之捷徑　馬到成功

肖像畫爲一種珍貴優美的專門藝術。社會賞用極大。本院爲發揚藝術。廣植人材起見。打破退化式私利主義。特將祕訣捷徑。全部以特殊法公開函授。務使社會民衆。人人皆可享受純藝術之眞樂。故雖全無圖畫經驗。保證短期成功。無論娛樂謀生。均能使學者得到意外滿足。備有成績與章程。函索附郵四分。

香港深水埔醫局街九二至九四號

中國肖像畫學院函授部啓

東方（一〇三）



# 屏聯＝膀幅

本館選影名人眞蹟、絲毫不爽、設色古雅、裝裱講究、爲室內點綴之精品、款式繁多、尺寸咸備、另印價目單、承索卽奉、

▣商務印書館




# 健全之精神何在

健全之精神。寓於健全之身體。求學時代。功課繁重。精神之消耗實多。若不隨時進補。則身體日益虧弱。即學成亦復何益。

華福麥乳精。係取麥精、牛乳、及雞蛋三種食品用化學方法提煉而成。富含補質。味道甘美。入胃之後。立時消化。所含之滋補元素。迅即輸入全體筋絡。以資營養。日常冲飲。必能增加攻讀之效能。臨睡服之。尤可得自然安睡之益。翌晨精神奮發。判若兩人。

OVOMALTINE

中國獨家經理

瑞商 華嘉洋行

**贈券**

奉上郵票二角請惠寄華福麥乳精一大樣聽以備嘗試爲荷此上

上海黃浦灘十二號

華嘉洋行華福麥乳精部

姓名　　地址

東

湯雨生松



陳伏廬藏

黃穀原山水




吳董卿藏

遲煓粉鷹



湘中袁氏藏



曾衍東鍾馗

劉茂之藏

商務印書館

珂羅版石版精印

# 新鄭古器圖錄

關百益編

全書兩大冊 夾貢紙精印 定價八元

新鄭古器於民國十二年秋間、發見於河南新鄭縣城李氏園中、同時出於一坑者、有百餘事之多、就其形製文字考之、當爲周東遷後戰國以前之物、現保存於河南圖書館、由關君百益選其完整者編著圖錄、計五十七圖、考訂詳明、記載尺寸重量、間有文字者、如十一圖牢鼎、五十四圖王子方器、曾經海寧王國維安陽馬吉樟及編者考釋精審、尤爲金文中所僅見、茲用珂羅版及石版精印、合裝兩厚冊、不僅可供考古家之參校考訂、且可以古器知識灌輸於國人、爲愛護國粹發揚文化之助、

# 助君儲蓄

組織家庭能助儲蓄因無事外遊也服用清導丸能助儲蓄因節省醫資也清導丸平肝和胃導滯潤腸於必要時服一二丸可以療頭暈頭痛防傷寒瀉痢去口臭面疹治腹痛便祕止痔瘡痛苦



黑省嫩江縣閱報社王君殿閣云『舍下男女每遇腸胃失調肝經失序或精神疲憊予輒投以清導丸均能消除疾病恢復康強故予常備之也』




清導丸各藥房均有出售或直向上海江西路六十號韋廉士醫生藥局函購每瓶六角六瓶三元郵力免收

韋廉士醫生藥局之出品在美國製造確係美國貨

# 四川小胖子喜樂康安

## 爲了服用嬰孩自己藥片




四川重慶青年會總幹事張君登瀛來書云『次女格華綽號小胖子體雖頗強但亦有時受寒受熱或飲食過度致患疾病予每治以嬰孩自己藥片殊覺有萬應萬靈之効驗是真爲父母者不可不備之聖藥也』

嬰孩自己藥片乃是小兒專藥純潔和平功宏味美凡小兒之患積食肚疼泄瀉嘔吐便祕發熱傷風痰厥蛔蟲出牙等症此片均爲對症之良藥 價目每瓶六角六瓶三元郵費免收遠東總發行上海江西路六十號韋廉士醫生藥局各埠藥房均有出售




英譯648(二)

上海商務印書館影印

# 宋元明清百衲本二十四史

## 發售預約 十九年八月底截止

敝館於民國九年輯印四部叢刊、注重版本、因二十四史未有善本、故以先印之武英殿版暫配、另售特價、且聲明售完截止、極思蒐集宋元舊刊、續行印售、以備惠購叢刊嗜讀乙部者之采用、祇以歷朝正史、古本難求、且未得全史、不足以饜讀者之望、迭蒙　各界人士殷殷下問、故於十五年九月發售重印四部叢刊預約附告略云、「敝館擬輯印古本全史、蒐求數年、幸得集事、除明史仍用殿版外、(但另附考證)餘如史記晉書宋書南齊書新舊唐書新五代史均用宋本、三國志隋書南北史宋遼金三史均用元本、以校殿版增出全葉者凡數見、其闕文譌字足以補正者、尤指不勝屈、」並經聲明、印成樣本、即售預約、彼時前後漢書尚僅有元大德本、明正統本、及汪文盛本、終未愜心、故預啓中不敢列入、數年以來、均已蒐得宋本、即三國志前經覓得元本、今續得宋刊、亦將影存元本棄去、四史均用宋本、差弭前憾、荏苒數載、屢承　惠顧諸君馳書敦促、不勝惶悚、今重印四部叢刊全書出版、此書亦布置就緒、定名百衲本二十四史、謹即製成樣本、發售預約、想曾購四部叢刊及有志史學　諸君、必以先覩爲快也、

| 冊數 | 紙料 | 預約價 | 郵費 | 出書期 |
|---|---|---|---|---|
| 全書約六萬五千葉分裝約八百冊六開版式 | 分印連史毛邊兩種售價相同 | 一次交三百元三次交第一次交一百六十元第二三次各交一百元書根印費不另收取 | 各行省及日本十六元郵會各國六十元 | 十九年至廿二年每年八月出書一次四次出齊 |

精印一厚冊 **樣本** 承索附郵二角



# 東方雜誌

第二十七卷 第一號
民國十九年一月十日發行

——中國美術號上——

## 卷首插圖

趙仲穆畫馬(三色版)……一幅
大滌子紫薇芙蕖(三色版)……一幅
王石谷仿唐解元山居譚道圖(三色版)……一幅
董北苑煙嵐重谿圖……一幅
米襄陽山水……一幅
文與可竹……一幅
釋覺範墨梅……一幅
湯雨生松……一幅
黃穀原仿巨然法山水……一幅
邊端粉鷹……一幅
曾衍東鍾馗……一幅

中國美術在現代藝術上的勝利……嬰行(一)




明清之際中國美術所受西洋之影響……向　達（一九）

附圖十二幅

墨苑中之西洋宗教畫……二幅
湯若望進呈圖像……三幅
郎世寧百駿圖……一幅
準噶爾回部等處得勝圖……一幅
洋彩瓷瓶……一幅
洋彩蛋殼瓷碟……一幅
耕織圖中之二耘……二幅
圓明園中之西洋建築……一幅

中國佛教藝術與印度藝術之關係……陳之佛（三九）

附圖四幅

太原天龍山第二窟藻井……一幅
西安碑林之唐大智禪師碑側文樣……一幅
長清靈岩寺五花殿石柱文樣……一幅
泰安高里山冥福寺經幢……一幅

■吳季子之子逞劍……（五八）

中國畫之解剖……蔣錫曾（五九）

■南京發現新石器時代遺址……衛聚賢（六五）




中國的繪畫思想……豐子愷（六七）

東洋畫六法的論理的研究……豐子愷（八三）

中國壁畫歷史的研究……鄭午昌（一〇七）

附圖四幅

赫色勒石窟寺壁畫……一幅

莫高窟第四十六洞壁畫……二幅

赫色勒出土之佛教壁畫斷片……一幅

■南華寺北宋木造像……（一二四）

董北苑畫法表微……姚大榮（一二五）

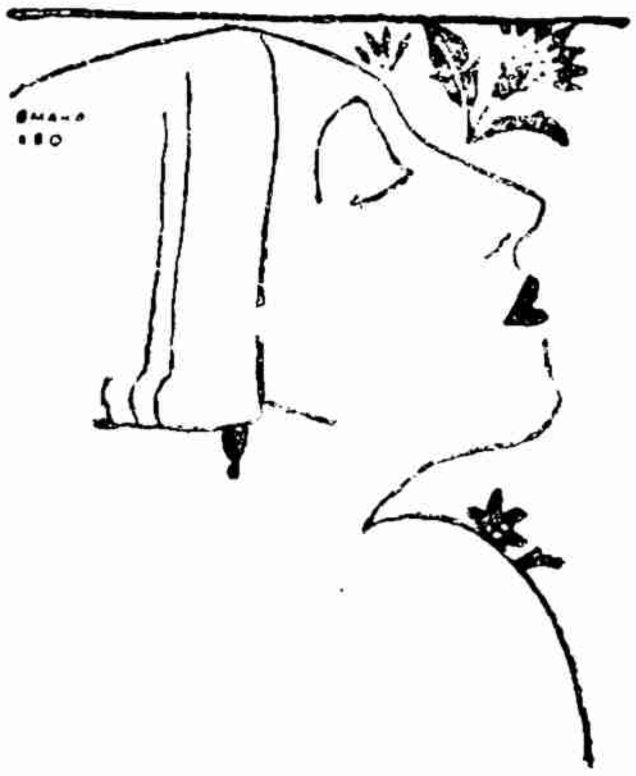
樹石譜……小蝶（一四三）

近數十年畫者評……黃賓虹（一五三）

■口墨璞譚……梁岵廬（一五八）

近代畫家概論……沈珊若（一五九）

■柳波舫隨筆……王守梧（一六二）



# 中國美術在現代藝術上的勝利

嬰行

## 上 現代西洋畫的東洋畫化

西洋畫與中國畫向來在趣味上有不可越的區別。我曾經用淺近的譬喻來說：中國畫的表現如「夢」，西洋畫的表現如「眞」。卽中國畫中所描表的都是這世間所沒有的物或做不到的事，例如橫飛空中的蘭葉，一望五六重的山水，皆如夢中所見，爲現實世間所見不到的。反之，西洋畫則（在寫實派以前）形狀，遠近，比例，解剖，明暗，色彩，大都如實描寫，望去有如同實物一樣之感。又中國畫的表現像舊劇，西洋畫的表現像新劇。卽中國畫中所描的大都是「非人情」的狀態，猶之舊劇中的穿古裝，用對唱，開門與騎馬都只空手裝腔。反之，西洋畫中所描的大都逼近現世的實景，猶之新劇中的穿日常服裝，用日常對話，用逼眞的布景。因爲有這不可越的區別，故畫在宣紙上的中國畫不宜裝入金邊的畫框內，畫在圖畫紙或帆布上的西洋畫也不宜裱成立軸或橫幅。

東西洋文化自古有不可越的差別。如評家所論，西洋文化的特色是「構成的」，東洋文化的特色是「融合的」；西洋是「關係的」，「方法的」，東洋是「非關係的」，「非方法的」。故西洋的安琪兒要生了一對翼膀而飛翔，東洋的仙子只要駕一朶雲。

這傳統照樣地出現於美術上，故西洋美術與東洋美術也一向有這不可越的差別。然而最近半世紀以來，美術上忽然發生了奇怪的現象，卽現代西洋美術顯著地蒙了東洋美術的影響，而千餘年來偏安於亞東的中國美術忽一躍而雄飛於歐洲的新時代的藝術界，爲現代藝術的導師了。這有確鑿的證據，卽印象派與後期印象派繪畫的中國畫化，歐洲近代美學與中國上代畫論的相通，俄羅斯新興美術家康定斯奇（Kandinsky）的藝術論與中國畫論的一致。今分兩節申說：（上）現代西洋畫的東洋畫化，卽東洋畫技法的西漸（下）「感情移入」與「氣韻生動」卽東洋畫理論的西漸。

講到二者的優劣從好的方面說中國畫好在「清新,」西洋畫好在「切實;」從壞的方面說中國畫不免「虛幻,」西洋畫過於「重濁。」這也猶之「夢」與「舊劇」有超現實的長處同時又有虛空的短處;「眞」與「新劇」有確實的長處同時又有沈悶的短處。然而照我的私見在人的心靈的最微妙的活動的「藝術」上,清新當然比切實可貴,虛幻比重濁可恕。在「藝術」的根本的意義上西洋畫畢竟讓中國畫一籌。所以印象派畫家見了東洋畫不得不驚嘆了。

### 甲 印象派受東洋畫的影響

一八七〇年,普法戰爭的時候印象派的首領畫家莫南 (Claude Monet) 去巴黎避亂於荷蘭。荷蘭是早與東洋交通的國家,其美術館中收羅着許多東洋畫。莫南在彼地避難,常在美術館裏消磨日月。偶然看見了日本的廣重的版畫,北齋的富士百景,(日本畫爲中國畫之一種,詳後文,)受了一種強烈的刺戟。因爲東洋畫中的大胆而奇拔的色的對照,有一種特殊的強烈的諧調,在看慣不痛不癢的西洋畫色彩法的法蘭西人看來,直是一種滅法的唐突的對照 (contrast) 然而一種異常的輕快,清新,力強的感覺,又爲從來的西洋畫上所未見。於是莫南深深地受了感動,再三地玩賞,終於從這等畫的特色上得到了暗示,開始用最明快最燦爛的色調來作畫。這畫風就叫做印象派。然而西洋人一向看慣灰色調子的畫,一旦見了像印象派那樣的鮮明熱烈的色調,當然要驚訝。他們指斥印象派爲異端,羣起而攻擊之。然而莫南一班同志畫家不顧衆人的反對,只管深究自己東洋風的畫法,努力實行自己的主張。他們在誹謗聲中開自作展覽會,會中的作品大都用「印象」二字的畫題,例如「日出印象」「春郊印象」等。於是報紙上就有嘲罵的評文,題曰「所謂印象派展覽會。」莫南等本來只有主張,沒有派名,就承認了這嘲笑的名稱,從此西洋繪畫界始有「印象派」的名詞。於此可見印象派是歐洲畫界的空前的大革命。而這點革命的精神,全從東洋美術上得來。

這不僅是我們東洋人的話,歐洲人自己也曾這樣自白。近代美術史家謨推爾 (Richard Muther 生於一八六〇年,歐戰前數年逝世) 在其名著十九世紀法國繪畫史中這樣說着:『日本美術對於歐洲美術有深大的影響是無可疑議的事。歐洲的版畫,從日本的色刷上所得不少。配列色彩的斑點而生的快感,或用色彩爲裝飾作成自由的全局的諧調等技巧,都是從日本畫家習得的。』『然印象主義在色彩觀照的點上所蒙東洋影響並不甚深。馬南 (Manet) 所屢試的奔放的構圖,可說是西班牙畫家谷雅 (Goya) 得來的。谷雅的作品中,例如描着幽靈地飛來的可怕的犬的頭的畫,已經可說是從日本畫的構圖法上得到要領的了。』『至於布局開放的大家,到了竇加 (Degas),完全是一個日本畫家了。從來支配歐洲藝術的美的標準,被他完全顚倒。馬南注重集中的布局;至於竇加的作品,則是規則的建築的組織的正反對。他用奇特的遠近法,行大胆的割離,施意想不到的省略,竟使人不信

其爲繪畫，而但覺一片的對象。這種大胆的手法，假使他沒有後援於歐洲以外的異域，恐怕不會試行的。』讓推爾又讚美日本的浮世繪，謂西洋近代繪畫蒙浮世繪的影響甚多。

在這裏須得加敍一段插話，卽日本畫與中國畫的關係。如上所述，近代西洋畫都是蒙日本畫的影響的，却並未說起中國畫。這是因爲日本畫完全出於中國畫，日本畫實在就是中國畫的一種。這也不僅是中國人的話，日本人自己都這樣承認。現代日本老大家中村不折在他的支那繪畫史的序文中說：『支那繪畫是日本繪畫的父母。不懂支那繪畫而欲研究日本繪畫，是無理的要求。』又現今有名的中國畫研究者伊勢專一郎也曾經這樣說：『日本一切文化，皆從中國舶來；其繪畫也由中國分支而成長。恰好比支流的小川的對於本流的江河。在中國美術中加一種地方色，卽成爲日本美術。』故日本繪畫史在內幕中幾乎就是中國繪畫史。其推古時代的佛教畫，是我國元魏，後齊的文化的餘映；飛鳥時代的繪畫全是初唐（高祖）時代的影響；奈良時代的繪畫全是盛唐（玄宗）時代的影響。且自推古天皇至此，二百年來，不絕地與中國修好，每年遣唐使，派留學生，到中國來參仿文化美術，恰與現在中國派出東洋留學生一樣。故其國的文化美術，一如中國。此後的王朝時代，藤原時代也無非是晚唐，五代的影響；鎌倉時代，足利時代，都是宋元的畫風。至德川時代，受明淸的畫風的刺激，繪畫大爲發達，藝苑繁盛，諸派蜂起，有名的所謂土佐派，光琳派，浮世繪派，長崎派，南宗派，都不外乎明淸美術的反映。此等畫派漸漸發達展進，就成爲華麗鬧熱的近代日本畫壇，而遠傳其影響於西洋的印象派。這樣看來，中國畫與日本畫的確有像「父母」對於子女的關係；然而現在的中國畫壇似乎遠不及日本畫壇的鬧熱。豈「父母」已經衰老了麼！

現在請回到本論。這樣說來，印象派繪畫的確是受中國畫的感化的。卽使不講這等事實與論據，僅就其繪畫的表現上觀察，也可顯然地看出其東洋畫化的痕跡。卽第一是技法的感化，第二是題材上的感化，請分別略述之：

第一，在印象派繪畫的技法上，如前所述，色彩的鮮明，構圖的奇特，全是模仿中國畫的風格的。原來中國畫只描陽面，不描陰影；西洋畫則向來兼描兩面。利瑪竇最初把擦筆照相畫法傳入中國的時候，對中國人說：『你們的畫只畫陽面，故平板；我們的畫兼畫陰陽兩面，故生動如眞。』（注意：這生動不是後述的氣韻生動的意思，乃是低級的繪畫鑑賞上的用語。）中國畫確是只畫陽面的，惟其如此，故中國畫比西洋畫明快得多。印象派畫家不歡喜在畫室中的人工的光線下面作畫，而歡喜到野外去描「光」，故又名「外光派」。外光派就是專描陽面的畫派，就是取東洋畫的態度。試看其鮮明的原色，大紅大綠的單純的對比，爲西洋畫上從來所未見，如東洋畫中慣用的色彩法。又在構圖上，向來西洋畫畫面大都是塡塞得非常緊張的，東洋畫則畫面大都淸淡疏朗，如夢如影，來去無跡。這點手法，也被印象派畫家模仿去。莫南在一片水上疏

朗地點綴幾朵睡蓮，使我看了立刻聯想到友人家裏掛着的描兩枝白菜的立軸。

第二，印象派繪畫在題材上所蒙東洋畫的感化，即風景畫的勃興。這與前項有因果的關係，即不歡喜室內的人工的光線而歡喜描外光，勢必走出畫室而到野外來描風景。研究東西洋繪畫的題材的差異，是頗有興味的事：即中國畫自唐宋以來以「自然」爲主要題材，「人物」爲點景；西洋畫則自古以「人物」爲主要題材，「自然」爲點景；兩者適處於正反對的地位。例如唐宋以後的中國畫，最正格的爲山水畫，山水畫中所描的大都純屬廣大的自然風景，間或在窗中或橋上描一人物作爲點綴而已。西洋畫則自希臘時代經文藝復興期，直至印象派的誕生，所有的繪畫，沒有一幅不以人物爲主題，間或在人物的背後的空隙處描一點樹木景物，作爲點綴而已。這差異的根本的原因在於何處？我想來一定是人類文化思想研究上很重大而富有味的一個題目，但現在不暇探究這種問題。現在我所要說的，是西洋畫一向以人物爲主題，到了印象派而風景忽然創生，漸漸流行，發達，佔重起來，竟達到了與中國畫同樣的「自然本位」的狀態。試看現今的洋畫展覽會，全不描一人物的純粹的風景畫多得很。在看慣山水畫的中國人覺得平常；但在西洋這是近半世紀以來——印象派以來——新近發生的現狀。他們一向視風景爲人物的「背景」，到了印象派而風景畫方才獨立。中國畫在漢代以前也以人物爲主題，例如麒麟閣功臣圖像，凌煙閣功臣圖像，女史箴圖卷等皆是；但到了唐朝的玄宗皇帝的時代，即一千三百年前，山水畫就獨立。西洋風景畫的獨立，却近在五十年以來。在這點上中國畫不愧爲西洋畫的千餘年前的先覺者。

如上所述，可知印象派藝術從中國畫所受得的暗示與影響的深大，足證中國畫在現在藝術上的勝利。然中國畫所及於現代西洋藝術上的影響，不止這一點；對於後來的後期印象派與野獸派的影響還要深大明顯得多。

## 乙　後期印象派受東洋畫的影響

開頭說中國畫與西洋畫的區別的時候，曾經提出「夢」與「眞」，「舊劇」與「新劇」的比喻，現在仍舊要援用一下：即夢中的情狀，舊劇的表現，都是現實的世間所沒有的或不能有的，換言之，即「非人情的」「超現實的」。譬如頭長一尺身長二尺的壽星圖，口小如豆而沒有肩胛的美人像，在這世間決計找不到模型，都是地球以外的別的世界中的人物。看這種中國畫，實在覺得與做夢一樣荒唐，與觀劇一樣脫空。這是因爲中國人的作畫，不是依照現實而模寫的，乃是深深地觀察自然，刪除其一切不必要的廢物，抉取其神氣表現上最必要的精英，加以擴張放大而描出之。例如傴僂是老人的表現上最必要的條件，窈窕是美人的表現上最必要的條件，擱住這一點，把牠擴張，放大，就會達到壽星圖或美人像的表現的境地。

向來的西洋畫則在這點上比中國畫接近現實得多。雖然凡藝術都

不是自然的完全照樣的模寫，西洋畫的表現當然也經過選擇配置，與畫化，但在其選擇配置後的範圍內，比起中國畫來客觀模寫的分子多得多。試看印象派以前的西洋畫在描法上一向恪守客觀世界的規則，例如遠近法（Perspective），明暗法，色彩法，比例法（Proportion），甚至「藝用解剖學」（Anatomy for art student），畫家要同幾何學者一樣地實際地研究角度，同生理學者或醫生一樣地實際地研究筋肉，實在是東洋藝術家所夢想不到的事！所以以前的西洋畫，一見大都可使人發生「同照相一樣」的感覺，再說得不好一點，都有想「冒充眞物」的意思。尤其是十九世紀初葉的寫實派，在題材上，在技法上，都趨於現實的極點。其前文藝復興期的三大家（Leonardo, Raphaele, Michael Angelo）在技法上雖亦全屬地上的寫實，但在題材上（最後的晚餐，聖母子，最後的審判等）還有天上的香氣；到了寫實派的柯陪（Courbet）或米葉（Millet），連題材都固着在地上，——農村生活，上下層生活上——了。他們的畫簡直是目前的實景的照相。然而我這話並非看輕地上而讚美天上，或鄙視農村生活下層生活而仰慕貴族的意思，無非是報告十九世紀西洋畫界的現實主義的盛況而已。

然而這支配現代的現實主義的思想，在藝術上終於不能得勢，而遭逢最後的失敗。因為人是有情的，有主觀的，有自我的，而現實主義的藝術卻教人抑止情熱，放棄主觀，閒却自我，而從事於冷冰冰的客觀（例如寫實派的對於自然物的形，印象派的對於自然物的色）的摹仿。這事偶一為之猶可；凡人都不能久安於這死的工作。於是在西洋藝術界必然要發起反現實的運動。這反現實運動的宗旨如何？無他，反以前的「實證主義」為「理想主義」，反以前的「服從自然」為「征服自然」，反以前的「客觀模寫」為「主觀表現」，反以前的「自我抹殺」為「自我高揚」。而世間理想主義的，自然征服的，主觀表現的，自我高揚的藝術的最高的範型，非推中國美術不可。

這反現實運動名曰「後期印象派」（Post-impression），後期印象派是西洋畫的東洋畫化。這也不僅是我們中國人說的話，西洋的後期印象派以後的畫家，都有東洋美術讚美的表示。且在他們的思想上，技法上，分明表示着中國畫化的痕跡，可分別略述之。

第一，後期印象派畫家的思想，分明是中國上代畫論的流亞。這在後面的感情移入與氣韻生動一節中當詳細解釋，現在先就後期印象派大家的藝術主義說一說。後期印象派有三大首領畫家，即賽尚痕（Cézanne），谷訶（Gogh），果岡（Gauguin）。踵印象派之後的有「野獸派」（Fauvists），其大家有馬諦斯（Matisse），房龍根（Van Dongen），特郎（Derain）等。然其藝術主義大抵祖述賽尚痕，故賽尚痕可說是他們的代表者。

賽尚痕說：『萬物因我的誕生而存在。我是我自己，同時又是萬物的本元。自己就是萬物，倘我不存在，神也不存在了。』他的藝術主義的根

就埋在這幾句話裏。所以他的藝術主張表現精神的「動」「力。」他說印象派是「精神的休息，」是死的。他說藝術是自然的主觀的變形，不可模寫自然，以自己為「自然的反響。」谷訶也極端主張想像，在他的信札中說：『能使我們從現實的一瞥有所會得，而創造靈氣的世界的，只有想像。』對於創造這靈感的世界的想像，谷訶非常尊重。他要用如火一般的想像力來燒盡天地一切。他所描的一切有情非有情，都是力的表現，都是象徵。他認定萬物是流轉的。他能在這生命的流中看見永遠的姿態，在無限的創造中看見十全的光景。他的奔放熱烈的線條，色彩，都是這等藝術觀的表現。果岡反對現代文明，逃出巴黎到 Thita 的蠻人島上去度原始的生活。他的更生的回想的紀錄中這樣說着：『我內部的古來的文明已經消滅。秋更生了。我另變了一個清純強健的人而再生了。這可怕的滅落，是逃出文化的惡害的最後的別離。……我已經變了一個眞的蠻人……』他讚美野生，他常對人說『你所謂文明，無非是包着綺羅的邪惡!』『對於以人為機械，拿物質來掉換心靈的「文明，」你們為甚麼這樣尊敬?』

總之這等畫家是極端尊重心靈的活動的。他們在世間一切自然中看見靈的姿態。他們所描的一切自然都是有心靈的活物。他們對於風景，當作為風景自己的目的而存在的一種活物，就是一個花瓶，也當作為花瓶自己的目的而存在的一物。所以賽尙痕的傑作，所描的只是幾隻蘋果，一塊布，一個罐頭。然而這蘋果不是供人吃的果物，這是為蘋果自己的蘋果，蘋果的獨立的存在，純粹的蘋果。

這等完全是中國畫鑑賞上的用語!中國畫論中所謂「遷想妙得，」即遷其想於萬物之中，與萬物共感共鳴的意思。這與賽尙痕的『萬物因我的誕生而存在』全然一致。王維的山水畫中，(如某評家所說)屋不是供人住的，是一種獨立的存在；路不是供人行的，是田園的靜脈管；其點景的人物，不是有意識的人，而是與山水雲煙木石一樣的一個自然物。六朝大畫家顧愷之，『畫人嘗數年不點睛，人問其故，答曰，四體妍蚩，無關妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。』這話的意思，就是說形的美醜不是決定繪畫美的價值的。圖像的形美不美不成問題，只有「生動不生動」為決定繪畫美的價值的唯一的標準。伊勢專一郎謂在中國六朝的顧愷之的藝術中可以窺見千五百年後的荷蘭的谷訶。谷訶不描美的形，所描的都是醜的形，然而谷訶藝術的眞價不在形的美醜上。在甚麼地方呢?就在「生動。」故顧愷之可謂得一知己於千五百年之後了。

第二，退出一層，就繪畫技術上說，更可分明看見後期印象派繪畫與中國畫的許多共通點。約舉之有四，即(1)線的雄辯，(2)靜物畫的獨立，(3)單純化，(4)畸形化。

(1)線的雄辯——線是中國畫術上所特有的利器。後期印象派以前的西洋畫上差不多可說向來沒有線，有之，都是「形的界限，」不是獨立的線。根據科學的知識，嚴格的線原是世間所沒有的，無論一根頭

髮，也必有闊度，也須用面積來表出。西洋畫似乎眞果採取了這態度，試看印象派的畫只見塊，不見線；其前的寫實派，像米葉的木炭畫，線雖然顯明，然也大半是「形的界線」，自己能表示某種效力的線很少。文藝復興期的大壁畫中也全無一點對於線的研究。但到了後期印象派，因爲如前所說，賽尙痕，谷訶，果岡等注重心靈的「動」與「力」的表現，就取線來當作表現心靈的律動（Rhythm）的唯一的手段了。試看谷訶的畫，野獸派的馬諦斯，房童根，馬爾佩（Marquez）的畫，都有潑辣的線條。尤其是谷訶的風景畫中，由許多線條演出一種可怕的勢力，似燃燒，似瀑布。看到這種風景畫，使人直接想起中國的南宗山水畫。至於馬諦斯，則線條更爲單純而顯明，有「線的詩人」的稱號。房童根用東洋的線來寫「東洋的初旅，」騎驢，隨僮，宛如趙大年的歸去來圖。中國有書畫同源論，即謂書法與繪畫同出一源，寫字與作畫本來是用同樣的線條的。故線條一物，爲中國畫特有的表現手段，現今却在西洋的後期印象主義的繪畫上逞其雄辯了。

(2)靜物畫的獨立——在前面曾經說過，西洋畫在十九世紀以前一向以人物爲主題，差不多沒有一幅作品不是人物畫，十九世紀初的罷皮仲派（Babyzon School）畫家可洛（Corot）米葉等漸作人物點景的風景描寫，到了十九世紀末的印象派而始有獨立的風景畫。至於靜物畫，則在印象派時代尙不甚流行，莫南等不過偶爲瓶花魚等寫生，然而靜物的傑作可說完全沒有。到了後期印象派，靜物畫方然成立。賽尙痕傑作中，有許多幅是靜物——幾隻蘋果，一塊布，一個罐頭，是賽尙痕的得意的題材。其後馬諦斯等都有靜物的傑作。故印象派可說是風景畫獨立的時代，後期印象派可說是靜物畫獨立的時代。於是西洋繪畫漸由人物的題材解放，而廣泛地容納自然界一切題材了。東洋畫在這點上又是先覺者。中國畫在漢代也以人物爲中心，但唐代山水畫早已獨立，這在前面已經說過。至於靜物畫，在中國畫上也是早已獨立的。花鳥畫有很古的歷史，在漢代已有專家。六朝花鳥畫更盛，顧愷之有名作鵝鵲圖，箭圖，鷙鳥圖，爲獨立的花鳥畫。自此以後，歷代有花卉翎毛的名作，到了清初的惲南田而花鳥畫大成。故所謂「四君子」——梅，蘭，竹，菊，——向來爲中國畫上重要的題材，且有定爲學畫入門必由之路徑者。一塊石，一株菜，爲中國畫立軸的好材料。日本畫對於這點更加擴張，甚至有在一張長條的立軸上疏朗朗地畫三粒豆，定價六十元，使得看畫的商人驚問『一粒豆值二十元!?』中國畫取材比西洋畫廣泛，風景畫與靜物畫早已獨立而盛行，其原因究竟何在？探究起來，我又不得不讚美東方人的「自然觀照」的眼的廣大深刻！即「遷想妙得」或「感情移入」原是東西洋藝術所共通具有的情形；然而西洋人褊狹得很，在十九世紀以前只能「遷想」或「移入」於同類「人」中；東洋人博大得多，早已具有「遷想」或「移入」於「非有情界」的山水草木花果中的廣大的心靈，即所謂「能以萬物爲一體」者也。故靜物畫的發達，在創作心理上論來確是藝術進步的徵候。即這是在一

草一木中窺全自然，在個體中感到全體，即所謂「個中見全」，猶之詩人所詠的『一粒沙裏看見世界，一朵野花裏看見天國。』在每一幅靜物畫中顯示着一個完全的小天地。

(3)單純化——Simplification，這與「線」互為因果。即因為要求自然形態的單純化，故用簡單的線來描寫；因為用線為描寫的工具，故所表現的愈加單純。如前所述西洋畫向來重寫實的技巧，致力於光與陰的表出即立體的表出。自後期印象派以來，開始用線描寫，同時就發生單純化的現象。例如描美人的鼻子，在寫實的描法上形象與明暗的調子非常複雜，但在中國畫上只要像字母L地描一支曲尺。後期印象派畫家也選用了這種表現法，刪除細部的描寫，省去立體的二面而僅畫其一面，作畫案風的表現。覺悟了藝術不是外界的物象的外面的寫實之後，自然會傾向於這單純化。因為既然不事物象的表面的忠實的描寫，而以最後的情感的率直的表現為目的，則其表面上一切與特性無關係的瑣碎的附屬物當然可以刪去，而僅將其能表示特性的點鋪張，放大，用線描出，已經足以表現對於其物的內心的情感了。表現手段之最簡單最便利者，莫如線。把情感的鼓動托於一根線而表出，是最爽快，自由，又最直接的表現的境地。所以在單純化的表現上，線很重要。線不是物象說明的手段，是畫家的感情的象徵，是畫家的感情的波動的記錄。在後期印象派以後的畫家中，這單純化的藝術最高調的，莫如線的詩人馬蒂斯。馬蒂斯的人物畫，顏貌的輪廓，衣裳的皺紋，都十分類似於中國畫。

(4)畸形化——Grotesque也是中國畫上所特有的一種狀態。即如前述的頭長一尺，身長二尺的壽星，橫飛空中的蘭葉，一望五六重的山水，種種不近實際情形的表現法，把中國畫作成一個奇怪的世界，實際上所不能有的夢中的世界。這也與單純化有連帶的關係。線描法，單純化，畸形化，都可說是根基於「特點擴張」的觀照態度而來的，都是中國畫所獨得的特色。西洋畫則向來忠於寫實，不取這「特點擴張」的觀照態度，所以線描法，單純化，畸形化，根本不會鮮明地顯出。二十餘年前日本夏目漱石為中村不折的俳畫作序，有這樣的話：『grotesque一語雖然原是西洋語，但其趣味決不是西洋的，大抵限於日本，中國，印度的美術品上。』這句話似乎被西洋人聽見了，他們想立刻收回這grotesque一語。於是谷訶作出醜惡可怕的自畫像，果岡寫出如鬼的蠻人，馬蒂斯做了線的詩人而行極端的單純化，畸形化的表現了。

讀者翻閱我所編的西洋美術史的後期印象派與野獸派諸家的作品的插圖，就可看出上述的現象。

## 下　感情移入與氣韻生動

上文已就表面歷述現代西洋畫的中國畫化的現象。深進一步，更可拿西洋現代的美學說與俄羅斯康定斯奇的新畫論來同中國上代的畫論相溝通，而證明中國美術思想的先進。

近世西洋美學者黎普思(Theodor Lipps)有「感情移入」(Einfühlungstheorie)之說。所謂「感情移入」又稱「移感」就是投入自己的感情於對象中，與對象融合，與對象共喜共悲，而暫入「無我」或「物我一體」的境地。這與康德所謂「無關心」(disinterestedness)意思大致相同。黎普思，服爾開忒(Volkert)等皆竭力主張此說。這成了近代美學上很重大的一種學說，而惹起世界學者的注意。

不提防在一千四百年前，中國早有南齊的畫家謝赫唱「氣韻生動」說，根本地把黎普思的「感情移入」說的心髓說破着。這不是我的臆說，更不是我的發見，乃日本的中國上代畫論研究者，金原省吾，伊勢專一郎，園賴三諸君的一致的說法。

現在先把「氣韻生動」的意義解釋一下：

謝赫的氣韻生動說為千四百年來東洋繪畫鑑賞上的唯一的標準。但關於這一語的解釋，自來有種種說法。謝赫自已在其古畫品錄中這樣說：『畫雖有六法，罕能盡該。而自古及今，各善一節。六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；五，經營位置是也；六，傳移模寫是也。唯陸探微，衛協之備該之。』他把氣韻生動列在第一，而以第二以下五項為達此目的的手段。然而此外並不加何種說明。因此後之畫家，各出己見，作種種的解釋。郭若虛謂氣韻由於人品。他說：『謝赫云，畫有六法。(六法略)六法之精論萬古不移。然而骨法用筆以下五法可學而能；如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得之，以歲月達之。默會神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀古之奇蹟，多軒冕之才賢，岩穴之上士，依仁遊藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫也。人品既高，氣韻不得不高。氣韻既高，不得不生動。所謂神之又神而能精。凡畫必周氣韻，方號世珍。不爾，雖竭巧思，止與衆工同事，雖曰畫，而非畫。』(畫見聞誌)他的主意是「人品高的人始能得此氣韻」。後來的董其昌與他同一意見。張浦山謂氣韻是生知的，他在論畫中說：『氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者為下。何謂發於墨？輪廓既就，以墨點染渲暈而成是也。何謂發於筆？乾燥皴擦，力透而光自浮是也。何謂發於意？走筆迴環，我欲如是，而得如是，疏密多寡，濃淡乾潤，各得其當是也。何謂發於無意？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是，而忽然如是是也。謂之足，則實未足；謂之未足，則又無可增加。獨得於筆情墨趣之外。蓋天機之勃露也。惟靜者能先知之。』這是一種生知論。蘇東坡詩云：『論畫以形似，見與兒童鄰。』倪雲林也說：『余之竹，聊以寫胸中之逸氣耳。豈復較其似與否，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視以為麻，以為蘆。予亦不能強辯為竹。』這是生知論的更明顯的解釋。以上諸說，各有所發明；然解釋「氣韻生動」最為透徹，能得謝赫的真意的，要推清朝的方薰。方薰看中氣韻生動中的「生」字，即流動於對象中的「生命」，「精神」，而徹底地闡明美的價值。他說：『氣韻生動，須將「生動」二字省悟。會得生動，則氣韻自在。氣韻以生動為第一義。然必以氣為主。』

氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，其間氣韻自生動。杜老云，元氣淋漓嶂猶濕，是卽氣韻生動。』（山靜居畫論）綜以上諸說，氣韻是由人品而來的，氣韻是生而知之的，氣韻以生動爲第一義。由此推論，可知對象所有的美的價值，不是感覺的對象自己所有的價値，而是其中所表出的心的生命，人格的生命的價値。凡繪畫須能表現這生命，這精神，方有爲繪畫的權利；而體驗這生命的態度便是美的態度。除此以外，美的經驗不能成立。所謂美的態度，卽在對象中發見生命的態度，卽「純觀照」的態度。這就是沈潛於對象中的「主客合一」的境地，卽前述的「無我」，「物我一體」的境地，亦卽「感情移入」的境地。

園賴三以氣韻生動爲主眼而論藝術創作的心理。他說「氣韻生動」是藝術的心境的最高點；須由「感情移入」更展進一步始達「氣韻生動」。他讚美惲南田的畫論，謂黎普思的見解，是中國淸初的惲南田所早已說破的。今介紹其大意於下。

凡寫暴風，非內感樹木振撼，家屋傾倒的威力，不能執筆：這是東洋畫道上的古人的誡訓。爲甚麼不能執筆呢？普通人一定不相信。他們以爲：只要注意寫出爲風所撓的樹枝及亂雲的姿態就是了；所謂內感風的威力等話，是空想的，不自然的，在風的景色的描寫上沒有必要。

只要看了在眼前搖曳的樹枝及亂雲，而取筆寫出之，——畫家的對於實景，果然是這樣的麼？眼是只逐視覺印象的麼？手眞能創造藝術的麼？這時候的畫家的心，能不放任於風騷之中而感到怯怕麼？

我們必須考察作畫的心情。立在狂風的曠野中，誰不懾伏於自然的威力的偉大！懾伏於這偉大的人，一定都膽怯了。然而如叔本華所說，對於這暴風的情景，我們一感到其爲在我們日常的意志上所難以做到的大活動的時候，我們的心就移變爲純粹觀照的狀態。於是暴風有崇高美之感了。凡暴風至少須給我們以這種美感，方能使我們起作畫的感興。

試考察感得這美感時的我們的狀態：在這時候，我們一定從對於暴風的懾伏的狀態中解脫，不復有對於暴風的壓迫起恐懼之感，反而感到與暴風一同馳驅的痛快了。

卽美感的原因，是不處在受動的狀態，而取能動的狀態。同時這人自己移入暴風中，變爲暴風，而與暴風共動。

爲要說明這事實，黎普思唱「感情移入」說。感情移入不但是美感的原因，我們又可知其爲創作的內的條件。這點徵之於東洋畫的精神，可得更精確的解說。

畫龍點睛，非自性中有勇敢獰猛之氣，不能爲之。欲寫樹木，非親感伸枝附葉之勢不可。欲描花，非自己深感花的姸美不可。這是古人在畫法上的教誡。——哀地（Eddy A. J.）在其所著立體派與後期印象派中說，這是東洋藝術對於西洋藝術的特徵的精髓。黎普思用以說明美感的感情移入說，倘能應用到創作活動上，就可不分東西洋的區別，而共通地被認爲一切藝術的活動的根柢了。

谷訶在青年時代曾經這樣叫：『小小的花！這已能喚起我用眼淚都不能測知的深的思想！』那粗野可怕的谷訶，也會對一朶小花感到破裂心臟似的強大的勢力！要是不然，他的畫僅屬亂塗，他不會嘆息「生比死更苦痛」了。

映於人們眼中的谷訶的激烈，是從其對於一切勢力的敏感而生的。我們所見的強烈，不是他的，乃是自然的威力的所作。谷訶在燦爛的外光中製作。他同太陽的力深深地在內部結合着。他的回想錄中記着他的妹佩斯尼的話：『他同夏天的太陽的光明一樣地製作。花朶充滿着威力而迫向他的畫面。他描向日葵。』他如同發狂了！他感到了太陽，非自己也做太陽不可。勃雷克（Blake）彭士（Burns）也對於一朶花，一株樹，一塊石的一個存在感到無上的偉大與莊嚴。

中國的惲南田在其所著甌香館畫跋中敍述作畫的工夫，這樣說着：『作畫須有解衣盤礴，旁若無人之意，然後化機在手，元氣狼籍，不為先匠所拘，而遊於法度之外，出入風雨，卷舒蒼翠，模崖範壑，曲折中機，惟有成風之技，乃致冥通之奇。』

米葉據美術史家讓推爾的傳記，自己與農夫一樣地常到罷皮仲（Barbyzon）的郊野中。穿着紅的舊外套，戴着為風雨所敝的草帽，踏着木靴，彷徨於森林原野之中。他同務農的兩親一樣地天亮就起身到田野中。但他不牧羊，也不飼牛，當然不拿鋤，只是把所攜帶的杖襯在股下，而坐在大地之上。他的武器只是觀察的能力與詩的意向。他負手而倚在墻下，注看夕陽把薔薇色的面帕遮蒙到田野和林木上去。日暮的祈禱的鐘響出，農人們祈禱之後，向家路歸去——他守視到他們去了，於是自己也跟了他們回去。

米葉具有何等虔敬靜謐的心情！米葉的一日的工作，比田野中的勞動者更為辛苦！倘不看到他這一點，決不能知道他那超脫的「晚鐘」（Angelus）「拾落穗」（Gleaners）和力強的「播種」（Sower），及其他許多高超的作品如何作出。

米葉的工作不是「做」的，而是「感」的。他不但感到勞動的農夫的心情，又必投身入包圍農夫的四周的大自然中，而徹悟到生活於大自然裏的人類的存在的意義。然而他白天做了這重大的工作，還不足夠。讓推爾又記錄着他歸家後晚上的工作：『晚上他在洋燈下面翻讀聖書。他的妻在旁縫級，孩子們已經睡了。四周沈靜下去。於是他掩了聖書而耽入夢想……明天早晨就起來作畫。』

非「參與造化之機」，不能創造藝術。

惲南田在畫術上是深造的人，同時在畫論上又最透徹地說破作畫的眞諦。他的甌香館畫跋中極明快地說出作畫的心境——藝術的意識的根柢上最必要的心境，人類的最高的心境。他說：『諦視斯境，一草一樹，一邱，一壑，皆靈想所獨闢，總非人間所有。其意象在六合之表，榮落在四時之外。』又說：『秋夜橫坐天際，目之所見，耳之所聞，都非我有。身如枯枝之迎風蕭聊，隨意點墨，豈所謂「此中有眞意」者非耶？』

這就是所謂『信造化之在我，』所謂『吾胸中之造化，時漏於筆尖。』這是黎普思的「感情移入」說所不能充分說明的，非常高妙的境地。黎普思的所謂『移入於物中的感情，』對於前者可以說明幾分；所謂『精神的自己活動，』對於後者可以說明幾分然而都不能充分說明。這種心境是創作的內的條件，這可說是由感情移入的狀態更進一步的。

『信造化之在我，』故『吾胸中之造化時漏於筆尖。』馬克斯、拉費爾 (Max Raphael) 謂『創作活動是內具使客觀界生成的理法的，構成作用的機能，』最為得當。

『造物主的神，對於藝術家是兒子』這句話與南田的『藏山於山，藏川於川，藏天下於天下，有大力者負之而趨』也是相通的。感到世界正在造化出來而自己參與着這造化之機的意識，是藝術家的可矜的感覺。然這感覺決不是自傲與固執所可私有的。如南田所說『總非人間所有，』必須關除功利的意慾，方為可能。董其昌也說這是脫却胸中塵俗的，極純粹的心境。

故欲得此心境，必須費很大的苦心，積很多的努力。藝術家的一喜一憂，都繫維在此一道上。宋郭熙林泉高致中說：『凡落筆之日，必於明窗淨几焚香。左右有精筆妙墨。盥手滌硯，如見大賓，必神靜意定，然後為之。』東莊論畫中說：『未作畫前，全在養興。或覩雲泉，或觀花鳥，或散步清吟，或焚香啜茗。俟胸中有得，技癢興發，卽伸紙舒毫。興盡斯止，至有興時續成之。自必天機活潑，迥出塵表。』董其昌也說要『讀萬卷書，行萬里路。』這顯然比「感情移入」說更展進一步。這是更積極的自成一力的，卽所謂客觀地發現的。

現在還有一件要研究的事，卽世界的精神化。「感情移入」既是美的觀照的必要的內的條件，既是移入自己於對象中，移入感情活動於對象中的意義，則我們的美感的一原因，必然是對象的精神化。黎普思以人間精神的內的自己活動為美感的有力的原因，這活動被客觀地移入於對象中，我們發見或經驗到這情形，卽得美感。這樣說來，在對象的精神化一事中，可釀出快感；我們因了對象而受感動，因了被移入的精神而受感動，換言之，卽自己受得自己所移入的。這正是從黎普思的感情移入說而來的美感。

但在創作活動中，這狀態的對象的精神化還未充分。在眞的藝術心看來，世界一定完全是活物，自然都是具有靈氣的，因為創作活動，非假定精神的絕對性，到底不能充分實行。

創造的衝動，其根柢也托於大的精神，——絕對精神上。所以創造的衝動的根元的發動，當然非待絕對精神的命令不可。

這樣看來，創作的內的條件中最不可缺的，不是「感情移入，」而必然是由感情移入展開而觸發絕對精神的狀態。東洋藝術上早已發見的所謂「氣韻生動」大約就是這狀態了。

在畫家，「氣韻生動」是作畫的根本義，苦心經營，都為了這點。故關

於氣韻生動的本質當然有諸家不同的意見。這可說是東洋畫的中心問題。

根本地檢查，徹底地決定「氣韻生動」說的本質，不是我們的事業。我們只是確信「氣韻生動」在創作的內的條件上是必要的，故僅就這一點而解釋「氣韻生動」。

藝術的意識有一特徵，即 Antinomy （矛盾。）約言之，例如所謂「哀傷的放佚」(Luxuries of Grief) 所謂「甘美的悲愁」（Sweet sorrow）又如「悲愁的悅樂」（Die Wonne des Leides）是很普遍的德語，屢見於哥德（Goethe）的詩中。像藝術上的多矛盾衝突，實在可謂世間無匹的了。一方面有「爲藝術的藝術，」他方面又有反對的「爲人生的藝術。」例如前述的「個中全感」的心境，也是 Antinomy 的意識。這正是藝術的意識的神秘性。

如惲南田所說，自然的物象總非人間之所有，而在於造化之神。這話正暗示着藝術的意識的特徵的 Antinomy 的意義。這意義用「感情移入」說來解釋，到底不能充分說出。必須感到自然物象總非吾人所有，而其自身具有存在的意義，方才可以這自然爲心的展開的標的。自然爲我們的心的展開的標的，而促成我們的心的展開，於是自然與我們就發生不可分離的關係了。

「感情移入」說的意思，是說我們把移入於自然物象中的感情當作物象所有的客觀的性質而感受，因而得到美感。更進一步，我們把自然當作我們的心的展開的原因而感受，就可把自然看作「絕對精神」了。何以故？因爲在這時候我們必然是把自然看作我們的真的根元的。這是藝術的意識所必經的道程。倘視自然爲絕對精神，爲給我們以生氣的，則自然就成爲我們的美感的原因了。

倘更在自己中看出自然的勢，於是就興起像谷訶與米葉的感激了。「造化在我」的信念，便是這樣發生的。這便是「氣韻生動」的發現。

如上所述，把自然當作絕對精神觀看，在自己中感到其生動——這話怎樣符合於所「氣韻生動」說？今再解釋如下。

在真的藝術心看來，世界是活動，自然是具有靈氣的。鄧椿的畫繼中說：『世徒知人之有神，而不知物之有神。』明示着藝術家的根本精神的「自然的生命觀」「世界的活物觀」的意義，誠可謂明達之言！我們要對於自身抱生命觀，是很容易的事。把人當作有生命的觀看，比當作無生命的觀看更爲自然。精神是在我們自己中活動，又使我們生動的，這是人們所很容易感到的。然普通的思想總以爲精神是佔座於人的身體中的，有身體才有精神，或精神發生於身體中。

但是在我們體中活動的精神，是始終於我們的體中的麼？——心中呼起了這疑議之後，自然要向生動的直接經驗以外或以上去找求使我們生動的存在的基礎了。張彥遠在歷代名畫記中說：『生物之可狀，須神韻而後全，』明明在說，描人物與動物的時候，可爲其狀的根元的，

是神韻。這話可說是前述的鄧椿說的根柢是促醒對於宇宙的絕對精神的注意的。

在神韻中看出直接經驗的生物的根元，其結果就是在汎神論中看出最後的基礎爲世界的根元的絕對的神，是唯一而又無限的。神創造一切諸物。天地間沒有一物不出自神的創造。神是唯一絕對的精神。——這樣的說法是汎神論的半面。汎神論的別的半面便是氣韻生動說的最有力的支柱。卽創造這等萬物的唯一絕對的精神，必在個物中顯現；凡存在於天地間的，不拘何物，皆可在其中看見神。所以人在自己中發見創造者，原是當然之理。

唯一絕對的精神，是創造這世界，顯現世界中的一一的個物的。神在所創造的個物中普遍地存在着，神決不是超越世界而存在的。神「遍在」於世界中，但是「內在」於世界中的。

關於汎神論，有必須闡明的數事：所謂絕對精神顯現於個物中，並非說個物就是絕對。並非說形體是絕對的。雖說絕對者「遍在」又「內在」於世界中，但並非無論何人都可容易地認知的。要在個物中看出其創造者，必須用工夫在自己中感到絕對者的生動，是用工夫的最便利的方法。

「氣韻生動」就是站在汎神論的立脚點上，而從個物中看出創造者的工夫。有以標榜人格主義爲其工夫之一種的人，像席勒(Schiller)便是。高貴的人格是映出絕對者的最良的鏡，只有在高貴的人格中可以感到氣韻。郭思所謂『人品旣高，氣韻不得不高；氣韻旣高，不得不至於生動，』（見圖畫見聞誌）就是這意思。他如「脫去胸中塵俗，學氣韻生動」的董其昌意見及畫論中所常見的「須脫俗氣」的訓誡，都是屬於這人格主義的。

關於「氣韻生動」的體驗，『氣韻必在生知』（藝苑巵言）的先驗說，就是說氣韻是屬於先天性的，這是謝赫以來的根本思想。從汎神論的以神爲世界的根元的立脚點看來，這正是因爲氣韻之源在於神的緣故。

說氣韻是屬於生知的，然則人們都能感到氣韻的麼？誰也可以全無準備而實際地得到氣韻的生動麼？神逌在萬物中，又內在於自己中。但是並非人人都能在實際生活上經驗到神的。要使潛在於內面的神生動，須要用工夫。要使氣韻生動，須要用工夫。

董其昌說：『氣韻不可學。此在生知之，自有天授。然亦有可學處。』他又說發揮天賦的氣韻的工夫，卽——如前所揭——『讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁時，自然丘壑內營，立成鄄鄂，隨手寫出皆爲山水傳神。』

然則氣韻是甚麼呢？氣者，指太極一元之氣，卽宇宙的本體。氣在本體論研究上是精神或心的意思。程子所謂造化不窮之生氣，也是說明這唯心論或觀念論的立脚點的。

『天下之物，本氣所積成。卽如山水，自重岡複嶺，以至一木一石，無不

有生氣貫其間。」（芥舟學畫編）這以精神爲形成世界的主體的思想，更進一步至於『一草一樹一邱一壑皆靈想所獨闢』（甌香館畫跋）與視「絕對精神」爲創造世界的主力而在一草一樹中看出這絕對精神的思想，（這是最自然的進徑）氣韻就變成藝術的活動的强的衝動力了。換言之，即入了汎神論的地步，氣韻就是藝術創作的內的條件。

原來氣韻生動不是簡單的世界觀，乃是藝術家的世界觀，暗示他，刺激他，使他活動的世界觀。氣韻生動到了創作活動上而方才能表明其意義，發揮其生命。故氣韻生動可名之爲創作活動的根本的精神的動力。

『山形，樹態，受天地之生氣而成，墨滓，筆痕，托心腕而出時，則氣在是，亦即勢在是矣。』（芥舟學畫編）『能使山氣欲動，青天中風雨變化，氣韻藏於筆墨。筆墨都成氣韻。』（甌香館畫跋）這樣看來，氣韻是指導創作活動的根本的精神，支配作家的心，入於筆墨中而支配筆墨。

氣韻生動是藝術的活動的根元。倘不經驗氣韻生動，而茫然取筆，就是所謂囚於形似，拘於末節，到底不能作出眞的藝術。

從氣韻生動的立脚點看來，形似眞是瑣事末節而已。但這支配藝術的活動的氣韻生動，其自身有甚麽規律？抑全是放肆的麽？

芥舟學畫編的著者說：『荆，關雖有筆，不足以論氣韻之佳。故作者當先究心於條理脈絡之間，不使有分毫捍格，務須如織者之必絲絲入簆』又說：『夫條理是即生氣之可見者。』氣韻在放肆的心決不是生動的。氣韻是自律者。

『以筆直取萬物之形，灑然自腕脫出而落於素，不假扭捏，無事修飾，自然形神俱得，意致流動。是謂得畫源。』氣韻不是由外物强制而成的，乃是自然的，自己流動的。氣韻與勢結合，取必然的過程而表現。即所謂『氣成勢，勢以御氣。勢可見而氣不可見。故欲得勢，必先培養其氣。氣能流暢，則勢自合拍。』即其機會來到的時候，用了猛然的勢而突進。這全是所謂『神機所到，不事遲迴顧慮者，以其出於天也。』氣韻生動因了內的必然而動，按照了其自己所立的非個人的（impersonal），即絕對的自存原理而發動。

氣韻生動是依照內的必然的絕對的自存原理而動的，故可不煩形似，而支配形似。從氣韻生動的觀點看來，藝術的活動眞是何等自由而融通無礙的事業！藝術的形式與內容的問題，也是極自然的。

我們把氣韻生動解釋到了這地步，自然要想起了現代俄羅斯的康定斯奇（Kandinsky）的新畫論：康定斯奇是現代新興藝術的「構圖派」（Compositionists）的唱導者。他在繪畫中所企圖的，是精神的極端的顫撼。要表現這精神的顫撼的時候，外面的形式與手段都是阻礙物，故非全然拒斥不可。他的思想，以爲引導聯想向物體或外界的對象的連絡的道，非一切截斷不可。他是照這思想而計劃，實行，嘗試繪

畫的革新。

「藝術上的精神的方面」正是康定斯奇的主眼。他以爲這是形成作品的精髓的，這是創作活動的指導者。這因了內的必然的道程而作成內的「純粹繪畫的構圖」(Das Reinmalerische Komposition)。康定斯奇對於「內的必然」(Innere Notwendiykeit)尤爲強調。他的畫中有「形的言語」(Formen-sprache)與「色的言語」(Farben-sprache)向我們示告一種神的精神。他所見的，藝術的世界是隔着廓然的城壁而與自然對抗着的王國，有精神的「內面的響」(Innere Klang)在演奏微妙的音樂。僅就這點看來，已可驚訝康定斯奇的畫論與中國上代的氣韻生動說非常近似。

唐朝的張彥遠對於形似與氣韻的關係這樣說：『古之畫……以形似之外求其畫。……今之畫，假令得形似，氣韻不生動。以氣韻求其畫，則形似在其間矣。』所謂得形似就是寫實的意思。故以氣韻生動爲主眼而看來，專事寫實的畫到底不是上乘。因爲如荊浩筆法記所述『似者，得其形而遺其氣』的緣故。

林泉高致中關於這工夫這樣說着：『學畫花，以一株花置深坑之中，臨其上而瞰之，則得花之四面。學畫竹，取一枝竹，月夜照其影於素壁上，則竹之眞形出。學畫山水，何異於此？蓋身卽山川而取之，卽見山川之意度。眞山水之川谷遠望之以取其勢，近看之以取其質。』工夫的主眼，端在於在自然物象中感得絕對精神。形似不爲形似自己而存在，乃是爲氣韻而存在的。寫生倘不寫出氣韻，便是死物。故從氣韻生動的立脚點看來，作畫全然是表現。表現無非是根據絕對精神的要求的。

康定斯奇的革新運動是托根於表現主義的。他的純粹繪畫是「內面的響」的表現物的形。都是其內容的表現。他在「精神的方面」看出藝術的根據，依照內的必然而表現自己。對於形式，他企求極端的革命，故其作品的題目都用「構圖」(Komposition)第幾號」或「卽興」(Improrisation)第幾號」，竭力從外界的對象上游離而挑發內面的純粹精神的響。在一方面看來，他是從近代音樂得到暗示的，實在可謂近代精神的勇敢的選手；但是在他方面看來，他的畫論與中國的氣韻生動說有這樣密切的關係，因此更可確知「氣韻生動」一說，不問時之古今，洋之東西，永爲藝術創作的重要的條件。

以上已將中國美術對於現代藝術的技法上的影響，及思想上的先覺陳述過了。約言之，中國畫在表面的技術上的特色，是風景畫與靜物畫的優秀；在內容的思想上的特色是「氣韻生動」說的先覺。而後者又爲前者的根據，故中國美術的主要的特色，歸根於「氣韻生動」。日本南畫家橋本雪關氏說：山水畫與花鳥畫是東洋人的創見，在千餘年前早已發達。由此可知我們的祖先懷着何等清醇淡雅的思想！這對於肉感的泰西人的藝術，實在是足矜的！對於一株樹，一朶花，都能用豐富的同情來表現其所有的世界，花鳥畫所表現的是花鳥的國土，山水畫

所表現的是山水的國土。西洋人的思想囚於唯物的觀念與理知的科學的範圍，不能脫出一步；反之東洋畫的精神不關科學的實體的精微，不求形似逼眞但因有氣韻的表出而其逼眞反爲深刻。因此東洋畫在藝術上佔有特殊的地位。

最後我要讚美中國美術上所特有的書法與金石，並述對於現在的中國畫的疑問，作爲本文的附錄。

**（1）書法金石的讚美**——東洋所特有的書法美術，實在又是東洋人的可矜點。恐怕這是使東洋人覺悟「氣韻生動」的至理的一助。字由各種線條組成，除古代象形文字以外，普通都是在形狀上不表示甚麼意義的，純粹的線的構成。鑑賞者僅據這等線的布置，勢力，粗細，濃淡，曲直，而辨別書法的美術的滋味。這實在就是現代俄羅斯的康定斯奇的構成主義的「純粹繪畫」的一種！我想來，如果不懂康定斯奇的「純粹繪畫」，可由中國的書法鑑賞練習入手。凡能對於純粹的形狀（不描寫自然物象的形狀）感到各種不同的滋味，即得書法鑑賞的門徑，即得新興美術鑑賞的門徑了。純粹的形狀，都是示人以一種意義與感情的。然而這意義與感情非常抽象曖昧，猶如「冷暖自知」而不可以言語形容。勉強要用言語來說，所說的也是膚淺的，不詳切的。例如我從前曾經在某種筆記中看見過一段話：某宰臣預告其王，明日來朝的新官是「西字面孔」的。次日王上朝，看見這新官的面孔果然像西字，不禁大笑……又記得有「舊字面孔」，然而其話是否如此，是何時何人的事實我已全然忘記，不過只有這「西字面孔」與「舊字面孔」二語深深地牽惹我的注意，到現在還沒有忘記。字的確都具有表情，同人的面孔一樣。西字式的面孔與舊字式的面孔特別多，我似乎也常常遇見這種面孔。這話雖然似乎滑稽而又卑近，然而我覺得說破着書法鑑賞的妙境的一部分。

然而這是就一個個的字而論的。在字的團集中，更有一種微妙的一貫之氣，由各行各字各筆組成的一幅字，似乎是在演奏一曲大交響樂的管弦樂隊，琴，笛，鼓，喇叭，各司其職，各盡其用，而合演融和諧調的大交響樂（Symphony），缺一就不行。這完全就是繪畫上的「多樣統一」，「個中全感」即「氣韻生動」的現象。除了「氣韻生動」以外，更沒有方法可以說明這微妙的境地了。

書法的設備很簡單，且創作與鑑賞的機會很多。寫好字的人，在一張明信片，一個信殼，甚或帳簿上的一筆帳中，都作着靈巧的結構，表着美滿的諧調。這種輕便的小藝術品常常使我耽於鑑賞，不忍釋手。在寫信記帳等尋常生活中恣行「氣韻生動」的創作，時親藝術的法悅，實在是東洋人所獨享的世界無類的特權。

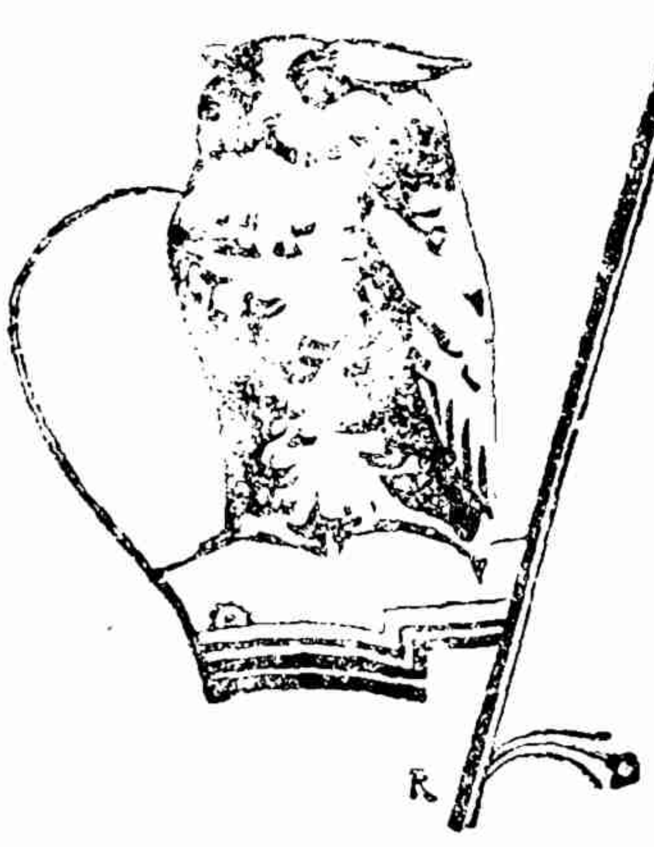
金石也是東洋特有一種輕便小藝術品。在數分見方的小空間中，布置，經營，攢研，創造一個完全無缺的具足的世界，是西洋人所不能夢見的東洋藝術的幽境。

（2）對於現在的中國畫的疑問——我對於現在的中國畫的人物題材有一點懷疑。二十世紀的中國上海人畫中國畫時一定要描寫古代的綸巾道袍紅袖翠帶，配以杖藜紅燭，鈿車畫舫，茅廬等古代的背景，究竟是否必要？據我的感想洋裝人物，史的克，電燈，汽車，輪船，洋房，照理似乎也可爲中國畫題材，用淋漓的筆墨來描在宣紙上。然對於這問題我並未深思；又對於中國畫技我素來沒有經驗，現在不過乘此機會，把我心中的疑點率直地說出而已。我想古人所畫的也許是那時代的時裝及眞的日常用品。那麼我們現在的時裝與日常用品爲甚麼不許入畫呢？這大概是因了現在的學中國畫者歡喜臨摹古本而來的結果罷？然四君子（梅蘭竹菊）與山水雲煙石頭樹木（一切自然物）是沒有時裝與古裝的，不妨臨摹古人之作；人物與人造物，如果一味好古似乎不免因襲太深而近於頑固了。有人說：爲求畫品的淸逸，故洋裝，汽車，洋房一概不要，而取現世所無的古裝人物與古代器物。但我以爲淸逸在乎描寫法上，而不在乎題材上。試思同是一株菜或幾個萊菔，在中國的立幅上與在靜物寫生的油畫上，趣味何等懸殊！可知中國畫的表現，一定有一個訣竅。如開篇所述，中國畫中的蘭花不像眞的蘭花，山水不像眞的山水，是夢中所見的蘭花與山水。這裏面一定有一個變化的訣竅，猶如西洋圖案法上的「便化。」這訣竅的原質如何，我不得而知，推想起來，大概不外乎前述的「單純化」（Simplification）「畸形化」（Grotesque）的方法。我們只要拿古人的自然描寫的畫來同眞的自然的實物對看而研究，想來必能發見這「中國畫化」之「道。」用這「道」來「點化」洋裝人物，汽車，洋房，這等一定也可入中國畫而有淸逸之氣了。如果我們爲求淸逸而描寫古人的世界，則古人更描寫誰？這理由似乎不甚充分。況且生活與藝術，融合方爲自然。健全的偉大的自然藝術，必是生活的反映。今爲求淸逸而描寫現世所無的，與生活無關的古蹟，無論其作品何等幽雅淸逸，總像所謂「溫室中的花，」美而無生氣。我沒有學過中國畫，然讀古人畫論，深信中國畫亦須從「寫生」着手，不可一味臨摹古人。不過這寫生，不像是西洋畫地坐在莫特兒面前一筆一筆地描寫的；乃是積觀察思維的經驗，蘊藏於胸中，一旦發而爲畫的。所以畫家要「讀萬卷書，行萬里路。」



# 明清之際中國美術所受西洋之影響

向達



## 引子

自利瑪竇（Mathæus Ricci, 1552-1610）泛海東來，西方學術相繼傳入中國。曆算格致哲理之學，先後崛興；以康熙為極盛，至乾隆而始衰。當時遠西諸儒攜來彼中圖書七千餘部，(一) 比之玄奘求經西竺，蓋不多讓；雖其書今不之知，然所成就，亦已燦然可觀矣。近世學者於明清之際西學，為之表章，不遺餘力，至於美術，言者蓋寡。因摭中外學者之說，纂為此編；起明神宗萬曆之初，終清高宗乾隆之季，凡二百年。所有此際中國美術與西洋之關係，俱就所知，為之排比，著其流變。惟關於此題之文獻甚多，或以語文之隔閡，或以見聞之不周，僅能示其大略。世有方聞君子，起而正其闕失者，是所望也。

## 一　明清之際中西交通之梗概

歷史上至十五十六世紀，東方西方俱亟謀彼此交通：在中國則有明永樂至宣德時三寶太監七下西洋之舉，足蹟遠及於非洲東岸今意屬索馬利蘭（Italian Somaliland）；聲威之盛，伊古以來所未有也。在西洋則一四九二年哥倫布發見美洲；一四八六年地亞士（Bartholomew Diaz）發見好望角；一四八七年柯維漢、彼得（Pedro de Cavilham），發見印度洋；一四九六年伽馬、華斯碣（Vasco da Gama）抵印度南部之古里國（Calicut）。自是印度洋諸島及印度沿海一帶歐洲人殖民其地者前後不絕。

一五一四年葡萄牙人阿爾發耳（Jorge Alvares）至廣東之三洲島，一五一六年彼斯得羅（Rafaël Perestrello）至廣東，一五一七年安得勒德（Fernão Peres d'Andrude）至廣州，一五二〇年並遣使者至北京。歐洲人之於中國，自元以後，至是始又復通。(二) 自葡萄牙人至中國以後，荷蘭西班牙英法諸國，俱相繼至，麕聚於廣東香山縣之澳

門；沿海如漳泉寧波等處，莫不有此輩之蹤跡。而廣東一隅尤爲諸番薈合之地，文武官月俸且多以番貨代。嘉靖間禁止通商，番舶幾絕，公私因而皆窘。嘉靖十四年葡萄牙人正式入居澳門（明史壕鏡）高棟飛甍，櫛比相望，閩粵商人趨之若鶩。其後廣州一帶外人來商者益衆，於是十三行之名因之而起。屈大均廣州竹枝詞云：（三）

洋船爭出是官商，十字門開向二洋。五絲八絲廣緞好，銀錢堆滿十三行。

彭玉麐亦云：（四）

咸豐以前各口均未通商，外洋商販，悉聚於廣州一口。當時操奇計贏坐擁厚貲者比屋相望。如十三家洋行，獨操利權，豐亨豫大，尤天下所豔稱；遇有集捐之事，巨萬之款，咄嗟可辦。

彭氏所述爲咸豐以前事，然在清初，情勢當亦不殊，此觀之翁山竹枝之詞而可知也。當時十三行不僅以財富雄天下，卽其建築結構，亦若洋畫，（五）而碧堂尤爲世所稱道。（六）此中國之十三行，一稱爲公行者也。西洋如丹麥、西班牙、法、美、瑞典、荷、英諸國，亦於廣州建立商館（factory）。（七）

十七世紀時西洋教士自中國返歐洲，於中國情形多所陳述。中國載籍如大學中庸之屬，多譯成西文。（八）中國之耶穌教徒隨西洋教士觀光歐洲者亦復不鮮，說者以爲杜爾克（Turgot）之經濟學說卽頗受此輩之影響。（九）而歐洲重農學派（Physiocrats）之學說，得力於中國思想者亦多云。（一〇）

## 二　明清之際之西洋教士與西洋美術

明世宗嘉靖二十九年（一五五〇），臥亞主教聖方濟各沙勿略（St. François-Xavier）謀入中國傳教，至上川島，不得達而病歿。聖方濟各逝後三年，聖多明我會聖奧斯定會及聖方濟各會修士間有至廣州及福建傳教者，爲時不久，卽被驅逐。萬曆七年，耶穌會士羅明堅（Michael Ruggieri）至廣州。（一一）後二年（一五八一）利瑪竇繼來中國，而後中國之天主教始植其基，西洋學術因之傳入。西洋美術之入中土，蓋亦自利瑪竇始也。萬曆二十八年利瑪竇上神宗表文，有云：

謹以天主像一幅，天主母像二幅，天主經一本，珍珠鑲嵌十字架一座，報時鐘二架，萬國圖志一册，雅琴一張，奉獻於御前。物雖不腆，然從極西貢來，差足異耳。

利氏所獻天主像及天主母像，卽爲最初傳入中國之西洋美術品。伯希和（P. Pelliot）曾據姜紹聞無聲詩史之辭，以爲利氏獻像之可考者僅此。姜氏之言曰：（一二）

利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踽踽欲動。其端嚴娟秀，中國畫工無由措手。

姜氏所云天主像，實卽聖母像，姜氏不識混而爲一。明萬曆時顧起元亦及見利氏所攜畫像。顧氏曰：（一三）

利瑪竇，西洋歐邏巴國人也。面皙虬鬚，深目而睛黃如貓。通中國語。來南京，居正陽門西營中，自言其國以崇奉天主爲道；天主者，制匠天地萬物者也。所畫天主，乃一小兒；一婦人抱之，曰天母。畫以銅板爲幀，而塗五采於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起幀上，臉之凹凸處正視與生人不殊。人問畫何以致此？答曰：『中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。』攜其國所印書册甚多，皆以白紙一面反復印之，字皆旁行；紙如雲南綿紙，厚而堅韌，板墨精甚。間有圖畫人物屋宇，細若絲髮。其書裝釘如中國宋摺式，外以漆革周護之，而其際相函用金銀或銅爲屈戍鉤絡之；書上下塗以泥金，開之則葉葉如新，合之儼然一金塗版耳。所製器有自鳴鐘，以鐵爲之，絲繩交絡，懸於簴，輪轉上下，戛戛不停，應時自擊鐘有聲，器亦工。他具多此類。

顧氏所記，較無聲詩史爲詳，且於西洋畫用光學以顯明暗之理，亦有所紀；（國朝畫徵錄亦及此事，唯無顧氏之詳，引見後綜論）故西洋畫及西洋畫理蓋俱自利氏而始露萌芽於中土也。又就顧氏所云察之，可知利氏東來，所攜美術品除天主像及天主母像而外，西洋之雕版圖畫亦隨之而爲中國士大夫所知，且其範圍甚廣，人物屋宇，一一俱備，固不僅此二像已也。顧氏又云：（一四）

後其徒羅儒望（João da Rocha）者來南都，其人慧黠，瑪竇，而所挾器畫之類亦相埒。

是知利氏而後，布教南都諸西教士多有挾西洋畫以俱者。流風所被，中國畫苑爲之興感，蓋亦有由矣。

利瑪竇所齎來之西洋雕版畫今不甚可知，唯程大約（君房）墨苑中收有西洋宗教畫四幅，並附羅馬字注音，明代西洋教士攜來之西洋美術品，現存者當以此爲最古矣。四幅名目：一爲信而步海，疑而卽沈；二爲二徒聞實卽捨空虛；三爲淫色穢氣自速天火；四則聖母懷抱聖嬰耶穌之像。並附以羅馬字注音解釋前三畫內容。此四畫俱爲利瑪竇持贈程大約者，大約以之刋入墨苑。顧起元所見利瑪竇攜來間有圖畫之西書，或卽有此類在內也。墨苑所刋之西洋宗教畫，民國十六年陳援庵曾假王氏鳴晦廬藏本景印行世，題曰明季之歐化美術及羅馬字注音，今將四書複製以備參覽。陳氏於景印本卷末附一跋文，今爲節錄如次：

右西洋宗教畫四幅說三則，見程氏墨苑卷六下三十五葉後，末編葉數者書成後所增也。又利瑪竇贈文一篇見卷三，自爲葉數，亦書成後所加。今所傳墨苑，有闕此圖及說者，有圖存而西洋字畫闕者；疑禁天主教時所削去。此爲通縣王氏鳴晦廬藏本，圖說皆全，實爲難得。墨苑分天地人物儒釋道六集，今書口題曰緇黃者卽釋道合爲一集，而以天主教殿其後也。時利瑪竇至京師不過五六年，而學

者視之，竟與緇黃並；其得社會之信仰可想也。

明季有西洋畫不足奇，西洋畫而見採於中國美術界，施之於文房用品，刋之於中國載籍，則實爲僅見。其說明用羅馬字注音，亦前此所無。金尼閣（Nicolas Trigault）著西儒耳目資，卽師其法，當時以此爲西洋人認識漢字之捷訣。其間偶有誤注，如以寶爲竇之類，則不可解也。

陳氏此跋，除正四庫總目以程大約與程君房爲二人之誤，及發汪廷訥坐隱奕譜所附羅馬字爲割裂墨苑而成之隱以外，於四書本身無所發明。其後徐景賢君復著明季之歐化美術及羅馬字注音考釋，（一五）於墨苑宗教畫第一第二第三第四諸幅所附諸拉丁字俱爲譯其大概，並疑利瑪竇進呈像及徐光啓聖母像讚所指卽爲墨苑所刋聖母像。徐君此疑，按之顧起元之言，可以釋然；徐光啓在南京所見之聖像，（一六）當卽顧氏所見，而進呈圖像又必非簡陋之雕版像。利子進呈表文明言極西貢來，而墨苑中之雕版畫原本出自東方（見後，）是可知利子進呈者必非墨苑所刋也。

陳徐二家之跋文考釋，於此四幅來源，俱未道及。今按洛孚（B. Laufer）曾於一九一〇年發表中國之基督教美術（Christien Art in China）一文，討論程氏墨苑中之西洋宗教畫。一九二二年，伯希和作一文，論利瑪竇時中國之西洋畫及西洋雕版畫，以爲利子持贈程大約之原本，爲耶穌會尼各老修士（P. Jean Nicolao）之作品。（一七）尼各老意大利人，於一五九二年至日本，以畫教日本少年，後服務於長崎耶穌會士所設之畫院（Seminaire des peintures）。墨苑中聖母像下方所附拉丁字末行作 in Sem Japo 1597, Sem 卽畫院之縮寫，而 Japo 卽爲日本之譯音，一五九七年，尼各老尙在日本。故此畫當爲一五九七年耶穌會士據尼各老所畫雕成，利子得之，更以贈諸程氏耳。伯希和之言甚確，大足以補陳徐二家之說所未備也。

當時西洋教士攜至中國之西洋畫，於利瑪竇進呈之天主像天主母像及墨苑所刋利子持贈之宗教畫四幅而外，尙有湯若望（Joannes Adam Schall von Bell）所進呈之圖像，黃伯祿正教奉褒紀其事曰：

崇禎十三年十一月。先是，有葩槐國（Bavaria）君瑪西理（Maximilianus）飭工用細緻羊韜裝成冊頁一帙，綵繪天主降凡一生事蹟各圖，又用蠟質裝成三王來朝天主聖像一座，外施綵色，俱郵寄中華，託湯若望轉贈明帝。若望將圖中聖蹟，釋以華文，工楷膳繕。至是，若望恭齎趨朝進呈。

若望所進呈之圖像，後曾刋印行世，不知尙有傳本否。楊光先不得已中有臨湯若望進呈圖像說一篇，其引言云：（一八）

上許先生書後，追悔著闢邪論時，未將湯若望刻印國人擁戴耶穌及國法釘死耶穌之圖像刋附論首。俾天下人盡見耶穌之死於典刑，不但士大夫不肯爲其作序，卽小人亦不屑歸其教矣。若望之進呈書像共書六十四張，爲圖四十有八；一圖系一說於左方。茲弗克

具載，止摹擁戴耶穌及釘架立架三圖三說，與天下共見耶穌乃謀反正法之賊首非安分守法之良民也。圖說附於左方。

所附三圖爲第二十八圖天主耶穌返都像，第四十二圖耶穌方釘刑架像，第四十三圖天主耶穌立架像。若望原本今不可得，不得已所臨者，猶可以窺見一斑也。唯察此三圖，其中人物面容以及第四十二圖中之長矛方天畫戟第四十三圖之眾刀，皆已華化，非復歐風，不若墨苑四幅之典型獨存。然墨苑作畫爲丁雲鵬，刻手爲黃鏻，皆一代名家，而其書又備文房清玩，自當精緻可觀。不得已爲宣傳之作，所求唯速，宜乎不能髣髴其一二也。然若望之作竟藉以傳其梗概，吉光片羽，彌足珍矣。

明季傳入中國之西洋畫，大率爲宗教畫，蓋教士審知中國人士愛好圖畫，故以此爲宣傳之具。一六一五年金尼閣所刊拉丁文利瑪竇著中國佈教記 (De Christiana expeditione apud Sinas)，一六二九年畢方濟（P. Franciscus Sambiaso）所著畫答，皆言及用西洋畫及西洋雕版畫以爲在中國傳教之輔助而收大效之事；一五九八年，龍華民（P. Nicolaus Longobardi）致書歐洲，求畫像書，以爲西洋畫有陰陽明暗，儼然若生，爲中國畫所未有，故中國人士頗爲愛好云云；（一九） 蓋可見也。

明季西洋畫傳入中國，爲數甚夥，然教士而兼通繪事以之傳授者，尚未之聞。（二〇） 至清初始有西洋教士供奉畫院，若郎世寧（Joseph Castiglione 1688-1766）艾啓蒙（Ignatius Sickelparth），其最著者也。郎世寧，意大利人，家世善畫。康熙五十四年（一七一五）至北京，隨入值內庭，卒於乾隆三十一年。（二一） 說者謂其『工翎毛花卉，以海西法爲之。』又謂『世寧之畫本西法而能以中法參之，其繪花卉，具生動之姿，非若彼中庸手之詹詹於繩尺者比。』石渠著錄五十有六，大都爲花卉翎毛之屬，而畫馬尤夥。其中有阿玉錫持矛蕩寇圖一卷，作於乾隆乙亥，瑪瑺斫陣圖一卷，作於乾隆己卯，則平定準噶爾及回部奏凱圖之一部分也。（二二） 清高宗乾隆三十年，既平準噶爾及回部，因思著之丹青以示來葉，爰選當時供奉畫院之西洋教士爲之作圖，並送法國雕版。法人科狄（Henri Cordier）述其事云：（二三）

平定準噶爾圖凡四幅。三幅命供奉畫院之耶穌會修士郎世寧，艾啓蒙，王致誠 (Jean Denis Attiret, 1702-1768) 爲之。後以三人過緩，復益以意大利修士潘廷璋（Giuseppe Panzi）。第四幅則命聖奧斯定會修士安德義（Jean Damascène）爲之。畫既竣，高宗謀雕諸歐洲，以期精美。因勅廣東總督董其事。廣東總督初擬寄至英國，時廣東主教范布爾（P. La Febure 漢名不知）力繩法國美術冠於歐陸，以圖付之必能勝任愉快云云。乾隆三十年五月二十六日，因勅送圖至法國，時西曆一七六五年七月十三日也。圖既至，王家畫院院長（Directeur de l'Académie royale de Peinture) 馬立涅（Marigney）侯因命柯興（Charles-Nicolas Cochin）董其事；並妙選雕刻名工，如勒巴 (Le Bas)，聖

多本 (Saint-Aubin)，布勒佛 (B. L. Prévot)，阿里默 (Aliamet)，馬斯克立業 (Masquelier) 訥伊 (Née) 學法 (Choffard) 諸人俱隸其內。一七七四年，刻成送至中國。高宗見之，深爲嘉許云云。

法國所雕銅版平定準噶爾圖今附刊兩幅，觀此所謂『本西法而能以中法參之』之辭，益可見矣。郎世寧畫今猶有存者，其百駿圖掩仰俯側，姿態各異，陰陽明暗，純屬西法，不知比之趙子昂者爲何如也。艾啓蒙畫，石渠著錄凡九，中籍稱其工翎毛。(二四)

康乾之際，畫院供奉以及欽天監中頗多西洋教士，流風所被，遂有焦秉貞諸人，爲東西畫學融合之大輅椎輪，而開清代畫院之一新派。欲知新中國末來之畫學者，固不可不於此輩溯其源也。秉貞畫見後，今不贅。

乾隆時英使入覲，其所獻物品有法國緙絲畫十四幅，今北平古物陳列所尚存四幅，所刻爲五彩西洋人物。是亦淸初時傳入中國之西洋美術品，今尚可考者也，以與教士無關，附陳於末。

## 三 明末淸初畫壇中之西洋寫眞術

明季淸初西洋教士布道中國，旣多投合心理以宗敎畫爲宣傳之具；淸初畫院供奉復多西洋教士，西士東來，亦不少明通畫理者，益以各處教堂供養聖像，(二五) 中國教徒中且多畫學大家；則西洋美術在中國藝苑上發生影響，實至爲自然之事。此種現象，最初表見於美術上者，是爲采用西法之寫眞術；首開其風者，據近世學人所云，乃明末閩莆田人曾鯨波臣也。明周暉金陵瑣事紀波臣云：(二六)

曾鯨字波臣，莆田人，流寓金陵，寫照入神。

姜紹聞述之較詳，其辭云：(二七)

曾鯨字波臣，莆田人，流寓金陵。風神修整，儀觀偉然，所至卜磐以處。迴廊曲室，位置瀟灑，磅礡寫照，如鏡取影，妙得神情。其傅色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睞嚬笑，咄咄逼眞，雖周昉之貌趙郎，不是過也。若軒冕之英，巖壑之俊，閨房之秀，方外之踪，一經傳寫，妍媸唯肖。然對面時，精心體會，人我都忘，每圖一像，烘染數十層，必匠心而後止。其獨步藝林，傾動遐邇，非偶然也。年八十三終。

張庚曰：(二八)

寫眞有二派：一重墨骨，墨骨旣成，然後傅彩，以取氣色之老少；其精神早傳於墨骨中矣。此閩中曾波臣之學也。一略用淡墨鉤出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。余曾見波臣所寫項子京水墨小照，神氣與設色者同，以是知墨骨之足重也。

故陳師曾以爲『傳神一派，至波臣乃出一新機軸。其法重墨骨而後傅彩，加暈染其受西畫之影響可知。』(二九) 大村西崖云：(三〇)

萬曆十年，意大利耶穌教士利瑪竇來明，畫亦優，能寫耶穌聖像。曾波臣乃折衷其法，而作肖像，所謂江南派之寫照也。

波臣流寓金陵，正在利瑪竇東來之時。西洋畫天主像天主母像供養於

金陵教堂中，顧起元徐光啓諸人俱及見之，波臣當亦覩此。姜氏所云烘染數十層之語，非中國以前之寫眞家所知，而波臣乃突開一新派，且與西洋法近，則陳氏大村折衷之言，匪盡誣也。唯大村謂利子東來在萬曆十年，又云波臣之學爲江南派，爲失考耳。利子能畫與否，辨見註二〇，今不贅。

波臣之學，傳授甚衆，謝彬、郭鞏、徐易、沈韶、劉祥生、張琦、張遠、沈紀諸人號稱最著。而徐氏璐圃寫眞，不獨神肖，筆墨烘染之痕亦與之俱化，不愧沈韶高弟。(三一) 康乾之際，寫眞一術，蓋以波臣一派爲盟主矣。迄乾隆時，上官周晚笑堂畫傳出，乃集波臣之學之大成云。

波臣一派重墨骨而後傅彩加烘染，雖作一圖必烘染數十層，然猶不過以中法參以西法而已。至清初西洋畫學傳入漸盛，於是始有純用西洋法以寫眞者。此派之著者曰莽鵠立，畫徵錄云：(三二)

莽鵠立，字卓然，滿洲人，官長蘆鹽院，工寫眞。其法本於西洋，不先墨骨，純以渲染皴擦而成，神情酷肖，見者無不指曰是所識某也。弟子金玠，字介玉，諸暨人。

曰丁允泰及其女丁瑜，畫徵錄云：(三三)

丁瑜字懷瑾，錢塘人。父允泰，工寫眞，一遵西洋烘染法。懷瑾守其家學，專精人物，俛仰轉側之勢極工。

是蓋於波臣參合中西一派之外，別樹一幟，而以純遵西法見稱於世者也。唯莽金二丁之外，更無聞人，則其不爲中國當時藝苑所歡迎亦可知矣。

## 四　清初畫院與西洋畫

清制，畫史供御者無官秩，設如意館於啓祥宮南；凡繪工文史及雕琢玉器裝潢帖軸皆在焉。初類工匠，後漸用士流，由大臣引薦，或獻畫稱旨，召入，與詞臣供奉體製不同。(三四) 康熙時西洋教士以畫學供奉內廷，而欽天監中主其事者，又多屬西洋教士，中國人士上下其議論，濡染其圖繪，遂亦潛移默化而不自覺。自焦秉貞粗開風氣，畫院多相沿襲。康乾之際，不少名家。乾隆季葉西教被禁，欽天監中西士漸絕，於是中國畫壇中揉合中西之新派，亦漸焉中絕矣。

張庚畫徵錄云：(三五)

焦秉貞，濟寧人，欽天監五官正。工人物，其位置之自遠而近，由大及小，不爽毫毛，蓋西洋法也。

胡敬院畫錄云：(三六)

焦秉貞，工人物山水樓觀；參用海西法。伏讀聖祖御臨董其昌池上篇識云：『康熙己巳春偶臨董其昌池上篇，命欽天監五官正焦秉貞取其詩中畫意。古人嘗讚畫者，曰落筆成蠅，曰寸人豆馬，曰畫家四聖，曰虎頭二絕，往往不已。焦秉貞素按七政之躔度，五形之遠近，所以危峯疊嶂，中分咫尺之萬里，豈止於手握雙筆，故書而記之。』臣敬謹按海西法善於繪影，剖析分刌，以量度陰陽向背斜正長短，就

其影之所著而設色，分濃淡明暗焉。故遠視則人畜花木屋宇皆植立而形圓；以至照有天光，蒸爲雲氣，窮深極遠，均粲布於寸縑尺楮之中。秉貞職守靈臺，深明測算，會悟有得，取西法而變通之。聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。

焦秉貞畫，石渠著錄者六，而以耕織圖爲最著；關於秉貞所畫耕織圖後別有說。秉貞入直內廷在康熙二十八年（一六八九）以前，郎世寧之至北京在康熙五十四年（一七一五），艾啓蒙之入直如意館在乾隆十年，潘廷璋，王致誠諸人之入直，亦在乾隆時。故秉貞之畫疑受自當時欽天監諸西洋教士，與郎艾諸人無關也。

秉貞之後如冷枚，唐岱，陳枚，羅福旼(三七)諸人，皆以西洋畫法，著稱於世。馮金伯國朝畫識據婁縣志云：

陳枚畫初學宋人，折衷唐解元寅，參以西洋法。能於寸紙尺縑圖羣、山萬壑，以顯微鏡照之，峯巒林木屋宇橋梁，往來人物，色色俱備，其用筆之妙，與巨幅同。雍正四年，以供奉內廷，賞給內務府郎中銜，給假歸娶，恩賚優渥，藝林榮之。

蓋用透視法作畫，是以危峯疊嶂，咫尺萬里，較之中國舊傳平遠高遠之法，其層次更爲分明，遠近更爲逼眞也。

康乾之際畫院風氣因焦秉貞剏用西法，遂開新派；而最足以代表此輩新派之作品者，則焦秉貞所繪耕織圖是也。南宋樓璹有耕織圖，至清聖祖康熙三十五年，爰命秉貞倣樓圖重繪。今按院畫錄，乾隆時又曾命冷枚陳枚各繪耕織圖一册，(三八)冷陳兩家之作，未聞雕版，唯焦氏所繪四十六幅曾鏤版以賜羣臣，合之後來翻刻傳世版本不下十餘種，猶可以覩往昔畫院之盛也。

樓璹耕織圖宋本已不傳，日本有延寶四年（一六七六）狩野永納翻刻明天順刻本，尙存可以見宋刻之彷彿。洛孚著佚書重獲記(The Discovery of a Lost Book)(三九)夏德（F. Hirth）著中國美術所受外國之影響（Ueber Fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst. 1896）及鑑古雜論（Scraps from a Collector's Note Book），(四〇)於樓氏耕織圖及焦氏耕織圖俱曾加以比較之研究；日人中村久四郎著耕織圖所見宋代之風俗與西洋畫之影響(四一)一文，卽根據二家之言而爲之發揮者也。今綜三家所說述其梗概如次。

樓璹耕織圖與焦秉貞耕織圖相較，其不同之點有三。樓圖耕圖二十一：浸種、耕、耙耨、耖、碌碡、布秧、淤陰、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、登場、持穗、簸揚、礱、舂碓、篩、入倉；織圖二十四：浴蠶、下蠶、喂蠶、一眠、二眠、三眠、分箔、采桑、大起、捉績、上簇、炙箔、下簇、擇繭、窖繭、繅絲、蠶蛾、祀謝、絡絲、經、緯、織、攀花、剪帛。焦圖耕織各二十三圖，耕圖多初秧祭神二圖；織圖省下蠶喂蠶一眠三圖，而加染色成衣二圖，次序亦異。就二圖之異同，可以見宋清兩代耕織風尙之變遷，此其一也。

復次樓圖簡單樸素，而焦圖則纖細麗都。今試以樓圖之二耘與焦圖之二耘比觀之：二圖布景，大致略同，俱作四農人去莠之狀，田塍上有二

婦人，一手攜小兒。唯樓圖於擔壺漿手攜小兒之一婦外，另一婦作蹲踞扇爐之狀；焦圖則不蹲而起，一手攜籃一手遙指行於擔者之前。樓圖四農人戴笠束衣，俯身去莠，狀極忙碌，焦圖則益以蕉扇，一老者袒衣揮扇，一以扇插背上，爲狀暇豫。樓圖四農人去莠在圖之正面；焦圖置之左隅，阡陌相望，竹木森森。樓圖婦女身短面圓，小兒裸上身持蕉扇；焦圖婦女傾身細腰，姿態婀娜，小兒持風車裸下身。（按風車亦爲意大利最普遍之玩具，焦圖用此，疑受當時意大利教士之影響也。）蓋樓圖眞率忙促之意味多，而焦圖則纖麗點綴，雍容暇豫，一似木天清暇，冥想農家風物，因以樓圖爲藍本，益以畫人想像，不自覺其纖細，而不近實際也。

焦氏之圖大致模倣樓作而加以變通點綴，於是全部風趣爲之丕變，自然呈暇豫和平之氣，而其最爲不同者則焦圖應用西洋之透視法以作畫是也。焦畫四十六幅，張浦山所云『其位置之自遠而近，由大及小不爽毫毛』者，蓋幅幅可以見之。樹木廬舍人物山水仍守舊習；唯於遠近大小，采用西法；蓋於中畫之中參以科學方法，揉合中西，而異軍突起，成一新派。惜當時士大夫俱不之喜，是以帝王之護法一去，而畫院新派亦隨之歿矣。

乾隆時畫院中有門應兆者，其作畫亦頗用西洋法。乾隆四十三年曾編西清硯譜，于敏中梁國治等校訂，門應兆繪圖。內府藏硯，一一爲之繪圖，譜中所畫諸硯高低凸凹，明暗隱顯，莫不逼眞，描繪陰影，純用西法。明萬曆時李之藻著頖宮禮樂疏，書中禮器樂器圖繪工細，參西洋畫法。他如明末清初王徵之譯奇器圖說，南懷仁之著靈臺儀象志，所附諸圖像，自西書，是以陰陽明暗儼然立體，門氏之作當卽受自此輩也。（四二）

## 五　民間畫家與西洋美術

明清之際，西洋美術以受帝皇之扶掖獎勵，稍有生氣，然其活動之範圍，終以宮廷爲多，民間所受影響，蓋寥落可數矣。笛漁小稿謂『張曾繇畫花，遠視作凹凸狀，近看卻平；曹子十經重頗得是意』此當爲西法也。揚州畫舫錄云：（四三）

張恕字近仁，工泰西畫法，自近而遠，由大及小，毫釐皆准法則；雖泰西人無能出其右。

曹重張恕蓋民間畫家之效西法者也。畫徵錄崔鏏傳云：（四四）

崔鏏，字象州，三韓人。工人物士女，學焦秉貞法，傅染淨麗，風情婉約，雖未能方駕古人，而翩翩足雋一時矣。墨梅亦佳，今官州牧。

凡此皆在畫院之外，可以歸諸民間畫家一類。康熙初又有孔衍栻者，著石村畫訣，發明渴筆烘染與元四大家法微異，似亦受有西洋之影響，然此尙待畫學名家爲之論定，玆未能決也。（四五）

以前所陳諸家，大都折衷中外，在畫壇上別開新派，對於西洋其他方面之文明，初未聞有慕而化之者。有之則自吳歷漁山始。吳歷一號墨井，江蘇常熟人，與王時敏王鑑王翬王原祁惲格稱清初六大家，王麓臺論歷畫，至以爲在石谷上。其事蹟略見於畫徵錄，墨井集。歷與石谷絕交事，

羌無故實，姚大榮徐景賢兩君已先後辨之今不贅玆唯言歷與西洋畫之關係。

葉廷琯鷗陂漁話紀吳漁山有云：（四六）

> 道人入彼教久嘗再至歐羅巴，故晚年作畫，好用洋法。

清史稿漁山傳卽襲葉氏之語辭云：（四七）

> 晚年棄家從天主教嘗再遊歐羅巴。作畫每用西洋法，雲氣緜渺淩虛，迴異平時。

皆謂漁山曾兩遊歐洲，晚年作畫，並參西法。今按康熙十九年耶穌會司鐸比利時人柏應理（Philippe Couplet）奉教中檄回羅馬，漁山欲與俱往。康熙二十年與柏司鐸登程，比抵澳門，寓三巴寺，遂留修省；二十一年入耶穌會。漁山所著有三巴集，卽寓澳門作也。其墺中雜詠二十九首云：（四八）

> 西征未遂意如何，滯墺冬春兩候過。明日香山重問渡，梅邊嶺去水程多。柏先生約予同去大西入塞不果

是漁山並未去歐，徒以入耶穌會後，一意修道，少與世通，傳聞因而致訛耳。世又傳漁山晚年作畫用西洋法。今按漁山寓墺時，於中西風俗書畫俱有所比較，其辭云：（四九）

> 墺門一名濠鏡，去墺未遠，有大西小西之風焉。其禮文俗尚，與吾鄉倒行相背。如吾鄉見客，必整衣冠；此地見人，免冠而已。若夫書與畫亦然，我之字以點畫湊集而成，然後有音；彼先有音而後有字；以勾劃排散橫視而成行。我之畫不取形似，不落窠臼，謂之神逸；彼全以陰陽向背形似窠臼上用工夫。卽款識我之題上彼之識下。用筆亦不相同。往往如是，未能殫述。

然觀漁山畫跋二：（五〇）

> 古人能文，不求薦舉，善畫，不求知賞。曰『文以達吾心，畫以適吾意。』草衣藿食，不肯向人。蓋王公貴戚，無能招使，知其不可榮辱也。筆墨之道，非有道者不能。

> 畫不以宋元爲基，則如弈棋無子，空枰何憑下手。懷抱淸曠，情與灑然；落筆自有山林之趣。

> 畫要筆墨酣暢，意趣超古；畫之董巨，猶詩之陶謝也。

可知漁山作畫，特主意趣，不重形似。又從現存漁山諸畫觀之，不見所謂雲氣緜渺淩虛者，唯湖天春色一幀遠近大小，似存西法，樹石描繪與郎世寧諸作微近；然其他諸幀，一仍舊貫，則所謂晚年作畫，好用西法者，毋亦耳食之辭耳。

## 六　淸初中國建築上所受西洋之影響

自明季葡萄牙人來中國，聚居澳門，高棟飛甍，櫛比相望；其後廣州商館，十三洋行，先後建立，所有建築大都模倣西洋。澳門紀略述其地之房屋云：（五一）

> 多樓居。樓三層，依山高下，方者、圓者、三角者、六角八角者、肖諸花果

狀者；其覆俱爲螺旋形，以巧麗相尙。垣以甎或築土爲之，其厚四五尺，多鑿牖於周垣，飾以堊牖，大如戶，內闔雙扉，外結瑣窗，障以雲母。樓門皆旁啓，歷階數十級而後入，窔窱詰屈，己居其上，而居黑奴其下。門外爲院，院盡爲外垣，門正啓，又爲土庫。

此爲明末清初澳門之西洋建築。其後教士傳教內地，建築教堂，屋宇形式，多仿西制。明萬曆二十八年，北京於時憲局東建天主堂，順治間修，乾隆四十一年重建，堂制狹深，正面向外，而宛若側面，頂如中國捲棚式，而覆以瓦，正面止啓一門，窗則設於東西兩壁之巔。(五二) 說者謂其屋圓而穹如城門洞，而明爽異常。(五三) 是皆內地西洋人所經營者也。

十三洋行結搆有若洋畫，碧堂「連房廣廈蔽日透月」，一中國民居模倣西制，此其先河矣。乾隆時數次南巡，揚州一帶遂修飾園林點綴昇平，其中如澄碧堂，卽仿廣州十三行碧堂之制而作。(五四) 綠楊灣門內廳事左靠山亦倣西法，揚州畫舫錄紀此云：(五五)

左靠山仿效西洋人製法。前設欄楯，構深屋，望之如數什百千層，一旋一折，目炫足懼，惟聞鐘聲，令人依聲而轉。蓋室之中設自鳴鐘，屋一折則鐘一鳴，關捩與折相應。外畫山河海嶼海洋道路。對面設影燈，用玻璃鏡取屋內所畫影：上開天窗盈尺，令天光雲影相摩盪，兼以日月之光射之，晶耀絕倫；更點宣石，如車箱側立。

幼讀薛叔耘遊巴黎油畫館紀，恍若置身其中。今覽此文，似薛氏所述，又歷歷在目矣。而徐履安所作水竹居尤奇，揚州畫舫錄云：(五六)

徐履安，贊侯兄弟之子孫也。作水法，以錫爲筒一百四十有二，伏地下，上置木桶，高三尺，以羅罩之。水由錫筒中行至口，口七孔，孔中細絲盤轉千餘層。其戶軸織具桔槔轆轤關捩弩牙諸法，由機而生，使水出高與簷齊，如趵突泉。卽今之水竹居也。

此卽今日之噴水池也，與圓明園中之水木明瑟同爲仿西洋法之作。奇器圖說曾及其理，然以施諸建築供人觀賞，則徐氏之製固人於美術範圍矣。此外尙有西洋牆，西洋踏脚，西洋鉤子，西洋撥浪，(五七) 西洋屏風(五八) 之名；當時建築上應用西洋制作以爲裝飾者固甚夥也。而康乾之際，中國建築采用西法，今尙有遺跡可見，而又爲世界所豔稱者則圓明園中諸西洋建築是也。

圓明園肇自明季，康雍兩朝，復加宏構，爲世界四大建築之一。咸豐十年，爲英法聯軍所毀。園中西洋建築，據西人所說，蓋有當時之耶穌會教士參預其間，英人布謝爾 (S. W. Pushell) 著中國美術 (Chinese Art)，中云：(五九)

其後有基督教徒王致誠郎世寧者，參預圓明園工程，創建歐式宮殿。由是圓明園中井欄上之泑藥，欄柱上之繪畫，及屏風上雕繪之甲冑徽章等物，始有意大利天主教之裝飾焉。

案圓明園中倣西洋法者有水木明瑟一景，高宗曾作秋風清一詞詠之，序云：(六〇)

用泰西水法引入室中，以轉風扇，冷冷瑟瑟，非絲非竹，天籟遙聞，林

光逸生淨綠。酈道元云『竹柏之懷，與神心妙達；智仁之性，共山水劾深。』茲境有焉。

此卽徐履安水竹居之制也。此外圓明園中西洋建築之可考者大都在圓明園東長春園中。近陳文波君著圓明園殘燬考，述之頗詳，今錄其言如次：(六一)

圓明園東曰萬春園，又東北隅曰長春園。園本隙地，舊名水磨村，因添殿宇，依圓明園中長春仙館故名。園北部有意大利建築，樓臺俱係白石，雕刻係羅馬式。上圖（按陳君原文附圖）為諧奇趣，日下舊聞考僅存其名。樓制係泰西式，俗謂西洋樓，其中皆係游戲之所。下圖為萬花陣，陣植短松分列小道無數，往往對面見人，而行道最易迷惑。陣東又有白石建築之樓，曰海源堂。正西向堂為清帝水戲之所，前有噴水池，而其頂可蓄水。樓中則長形，由西而東，如一工字。老人陸純元謂堂中水戲最多，大概上下可流轉也。今猶可見其水漕。

遠音觀在海源堂東南向石刻最精緻，說者謂意大利人造，但未見記載。觀其門窗石柱方圓之準正，刻鏤之精美，中國人不能作此也。

圓明園西洋建築今可考者止此。長春園乾隆時建，則所謂諧奇趣等等，當俱造於斯時矣。至其雕刻果屬意大利何派，尚有待於研究；非茲文所克盡也。

## 七　清初瓷器與西洋化

宋元以來，中國與西南亞及南洋諸國，懋遷往來，輸出商品，瓷器為其要宗；沿至明清，此風不更。(六二) 其後西人至呼瓷器為 china，與以前之以絲地（Sinae）稱中國者後先輝映，(六三) 則中國之瓷器為外人重視之概，亦可知矣。然自萬曆以後，中西交通漸繁，於是中國之瓷器制作繪畫，亦間有采用西法者，其風至道光時始漸衰歇。

明代瓷器彩料多採自外國：如青花初用蘇泥浡青，繼用回青。紅色則有三佛齊之紫礦，浡泥之紫礦胭脂石。至清初遂至形式花色圖案亦有采用西法者。然案其蛻演之迹，西洋瓷器傳入在先，其後中國始模倣為之。西式瓷器在一六四〇年左右，卽已因耶穌會教士之力傳入日本；器底所繪多屬聖經故事，所以供信士之用也。(六四) 中國明末清初，當亦有此種瓷器傳入，至康乾之際而為數愈多。其中如繪女神像及自由神像者尤恢詭可喜，為世所珍。(六五) 而中國最先仿燒洋瓷者當為廣窯。藍浦景德鎮陶錄云：(六六)

廣窯始於廣東肇慶府陽江縣所造，蓋倣洋磁燒者，故志云廣之陽江縣產磁器，嘗見爐瓶琖碟碗盤壺盒之屬，甚絢彩華麗，唯精細雅潤，不及瓷器，未免有刻眉露骨相，可厭。然景德鎮唐窯曾倣之，雅潤足觀，勝於廣窯。

而廣窯有似景德鎮者，說者以為粵商於景德鎮販素器至粵，重加繪畫，以與西人接觸多，故多畫以洋彩，工細殊絕。近人劉子芬云：(六七)

藍浦陶錄據地志所載之廣東陽江縣產瓷器，遂謂嘗見爐瓶琖碟

盤碗壺盒之屬，甚絢彩華麗，蓋倣洋瓷燒者。甸雅則稱或謂嘉道間廣窰瓷地白色，略似景德鎮所製。審其所說，實卽粵人所稱之河南彩，或曰廣彩者。海通之初，西商之來中國者，先至澳門，後則逕趨廣州。清代中葉，海舶雲集，商務繁盛，歐士重華瓷，我商人投其所好，乃於景德鎮燒造白器，運至粵垣，另雇工匠倣照西洋畫法，加以彩繪，於珠江南岸之河南，開爐烘染，製成彩瓷，然後售之西商。蓋其器購自景德鎮，彩繪則粵之河南廠所加者也，故有河南彩及廣彩等名稱。此種瓷品始於乾隆，盛於嘉道。當時廣州十三行所用茗具白地彩繢，精細無倫，且多用界畫法，能分深淺，(六八) 當卽廣窰所出耳。凡此皆爲瓷器，上繪西畫，所謂洋彩者是也。琺銅爲質，滿澆釉汁，加以彩繪，是爲洋瓷，粵中亦能倣製。

然清初瓷器模倣西洋，當以乾隆爲最盛之時期。乾隆八年唐英爲九江關監督窰務，英於雍正六年曾監景德鎮窰務，至是復來，在事先後十餘年。所造精瑩純全，倣古名窰模製名釉，可與媲美。(六九) 著陶冶圖說，爲圖二十，各附以說。其十七曰圓琢洋彩，說云：(七〇)

圓琢白器，白彩繪畫仿西洋曰洋彩。選畫作高手，調合各種顏色，先畫白瓷片燒試，以驗色性火候。然後由麤入細，熟中取巧，以眼明心細手準爲佳。所用顏色與佛郎色同。調法有三：一用芸香油，一用膠水，一用清水。油便渲染，膠便搨刷，清水便推塡也。

景德鎮有洋器作。洋器之用滑石製作器骨工值重者曰滑洋器，洋器之用滑石者，亦只半數；用不泥作器質，土值稍次者是爲粗洋器。(七一) 其倣古各泑色有西洋雕鑄像生器皿，畫法渲染，悉用西洋筆意；有西洋黃紫紅綠烏金諸色器皿；有洋彩器皿，新仿西洋法瑯畫法，山水人物花卉翎毛，無不精細入神。(七二) 凡此皆雍乾之際，唐氏監督窰務時之盛況也。唯景德鎮之燒製洋器，當不始於唐氏。藍氏陶錄云：(七三)

洋器專售外洋者，商多粵東人，販去與洋鬼子載市，式多奇巧，歲無定樣。

此種洋器疑以素瓷爲多，在景鎮燒樣，轉粵加以洋彩，始販外洋。唐氏視事始爲之恢弘擴大耳。

總而言之，康雍乾三朝，中國瓷器以受西洋瓷器輸入之影響，於是繼起模倣：一方面則倣新式，以償一己好奇之心，一方面卽以之輸出，投外國之習好。而論其所受西洋之影響，約有三端可得而言。一曰新形式之采用也。如三孔瓶洋彩盌具，卽其例也。(七四) 一曰瓷器渲染，頗倣西洋畫也。朱琰云：(七五)

按陶器彩畫盛於明，其大半取樣於錦段，寫生仿古十之三四。今瓷畫樣，十分之，則洋彩得四，寫生得三，仿古二，錦段一也。

乾隆之時洋彩畫樣居十之四，寫生仿古錦段俱不之逮，則其時一般之好尚可知矣。一曰新圖案之采用也。乾隆官窰多作錦地，參入泰西幾何畫法，窮妍極巧，錯采鏤金，蓋又一種風趣矣。(七六) 至世以郎廷左之郎窰誤爲郎世寧，以郎廷佐仿製寶石釉之祭紅亦謂爲郎世寧製，皆出賈

人體造，爲有識者所不道也。

## 八　綜論

以上所述曰明清之際之西洋教士與西洋美術；曰明末清初畫壇中之西法寫眞術；曰清初畫院與西洋畫家與西洋美術；曰清初中國建築上所受西洋之影響；曰清初瓷器與西洋化。自明神宗萬曆初年以迄於清高宗乾隆末葉二百年間，中國美術所受西洋之影響，俱爲之舉其大概，著其盛衰，雖見聞不周，遺漏難免，然約略具於是矣。顧西洋美術播種於中國，萌生蘗長歷二百年，而竟夭折者，其故果何在耶？間嘗考之，十七十八世紀時，法國與葡萄牙同爭東方傳教之權，法國一派對於中國祀祖釋奠等儀絕不寬容，於是鐸羅（Tournon）東來，而天主教在中國之生命亦因之以蹷。至乾隆末葉，西教之禁愈嚴，西洋文明因而大受打擊，美術之不能發榮滋長，固其所也。然當時所謂西洋美術其本身亦有不能發展之大原因三，今爲闡陳如次。

一曰當時中國美術界對於西洋美術之不滿也。吳漁山之評衡中西畫學，以爲有神逸形似之別，（見上論民間畫家與西洋美術）卽隱存軒輊高下之心。而張浦山之言，尤足以見此，其辭曰：（七七）

> 明時有利瑪竇者，西洋歐羅巴人，通中國語，來南都居正陽門西營中。畫其教主作婦人抱一小兒爲天子像，神氣圓滿，采色鮮麗可愛。嘗曰，中國祇能畫陽面故無凹凸，吾國兼畫陰陽，故四面皆圓滿也。凡人正面則明，而側處卽暗；染其暗處稍黑，斯正面明者顯而遠矣。焦氏得其意而變通之，然非雅賞也，好古者所不取。

鄒一桂論西洋畫亦曰：（七八）

> 西洋善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之。畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法；但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。

一桂自爲畫家，其於中西畫學之不同，觀察細密，知西法之遠近明暗各有其妙，毅然主張參用一二，而終以匠氣擯之於畫品以外。則以清初畫壇汲元末四大家之餘波，模倣古人，成爲風尙，如釋道濟之大氣磅礴自出機杼者蓋不多覯。則西洋畫派之譏爲非屬雅賞，不入畫品，亦不足怪矣。

一曰當時西人對於中國之西洋教士所畫參合中西之新畫，亦備致不滿也。乾隆時英使馬戛爾尼至北京，屬員巴洛亦隨之至，於圓明園裝設天文儀器，歸著中國遊記，曾紀其在圓明園中得覩郎世寧畫，辭云：（七九）

> 余在圓明園中見風景畫兩大幅，筆觸細膩，然過於瑣屑，又於足以增強畫幅力量與影響之明暗陰陽，毫不注意；既不守透視法之規則，於事物之遠近亦不適合；然其出於歐人之手，則猶一望可知也。（中略）後於畫隅見郎世寧名，始審所測非誣。郎世寧爲一有名

之西洋教士供奉內廷，作畫甚夥，顧以聽從皇帝之指揮，所作畫純爲華風，與歐洲畫不復相似，陰陽遠近，俱不可見。某教士曾謂描繪自然，竟失其眞，謂爲眼目不全，尙不足以釋之也。欽使東來，進獻畫像，鼻部以廣闊之陰影爲之烘染，皇帝一大臣指此而言曰：『白璧之玷，良可惜哉！』是可見矣。

可知當時西人於此種參合中西而實爲不中不西之美術蓋亦不之善也。

一曰當時供奉畫院之西洋畫家於其所自畫者亦不滿意也。乾隆時王致誠郎世寧之流供奉內廷，以畫學受知中朝。其始此輩亦思以西洋畫之風骨明暗諸端輸之中國，於是寫眞花卉，悉遵西法。然其肉色之渲染，濃淡之配合，陰影之暗射，卒不爲帝所喜，而強之師中國畫家，學中國畫法，王郎諸人心知其非而莫之敢忤。一七四三年十一月一日，王致誠曾馳函巴黎而言其事云：（八〇）

若就以上所述，是余拋棄其平生所學，而另爲新體，以曲阿皇上之意旨矣。然吾等所繪之畫皆出自皇帝之命。當其初吾輩亦嘗依吾國畫體本正確之理法，而繪之矣。乃呈閱時不如其意，輒命退還修改。至其修改之當否，非吾等所敢言；惟有屈從其意旨而已。

今觀胡氏院畫錄，郎世寧與張廷彥之合畫馬枝圖，與唐岱沈源之合畫豳風圖，而愛烏罕四駿圖，高宗命世寧畫馬，金廷標寫執靮人，如李伯時法。皆足證致誠之言。高宗於此方沾沾自喜以爲『以郎之似合李格，爰成絕藝稱全提』而不知其爲非驢非馬也。

由以上所闡陳之三端觀之，可見明清之際，所謂參合中西之新畫，其本身實呈一極怪特之形勢：中國人既鄙爲僿俗，西洋人復皆爲妄誕，而畫家本人亦不勝其彊勉悔恨之忱；則其不能於畫壇中成新風氣，而卒致殤亡，蓋不待蓍龜而後知矣。語曰『前事之不忘，後事之師也。』然則，鑑於明清之際中國所有西洋美術之失敗，今日吾輩宜采如何途徑，以應付此新來之局勢乎？余於美術了無所知，今謹引中外兩家論畫之說，以爲未來作一參考。所論雖止於畫，其他可以類及也。

英人秉雍（Laurence Binyon）曾著論言東西美術根本異同，以爲西洋畫學卒與東方畫學殊途而有今日，應歸功於科學之興起。其言曰：（八一）

東方繪畫，最初形爲宗教美術，與古意大利之壁畫同宗，其後漸形發達，致入於自然主義一途，然而宗教上唯心主義之氣味，固時瀰漫於其間也。西洋近代之畫學使無文藝復興以後之科學觀念參入其中，而仍循中古時代美術之故轍，以蟬嫣遞展，其終極將與東方畫學同其致耳。

秉氏之言以爲近代西洋畫與中國畫之別，卽在有無科學觀念爲其根本。康有爲論近代中國畫學，深慨其敝，有曰：（八二）

今特矯正之，以形神爲主而不取寫意；以着色介畫爲正，而以筆墨粗簡者爲別派；士氣固可貴而以院體爲畫正法。庶救五百年偏謬

之畫論，而中國之畫乃可醫而有進取也。

又曰：

中國畫學至國朝而衰敝極矣！豈止衰敝，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆如草，味同嚼蠟，豈復能傳後以與今歐美日本競勝哉！蓋卽四王二石稍存元人逸筆，已非唐宋正宗，比之宋人，已同鄶下，無非無議矣。惟惲蔣二南，妙麗有古人意，自餘則一邱之貉，無可取焉。墨井寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者。日本已力講之，當以郎世寧爲太祖矣。如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。國人豈無英絕之士應運而興，合中西而爲畫學新紀元者，其在今乎！吾斯望之。

康氏於浪漫派之文人畫頗不以爲然，而主張復反於古典派之院體，神明於規矩之中，以匯合中西，別開新派。秉氏之言，表曝中西畫學之根本同異，而康氏所說，則啓示未來之中國畫學以新途徑。學者覽二家之言，復察明清之際中國畫壇采用西法一派所以失敗之故，酌斟損益，則隋珠在握，當不至誤入歧途也已。

## 附註

(一)明王徵奇器圖說錄最有云，『奇器圖說乃遠西諸儒攜來彼中圖書，此其七千餘部中之一支，就一支中此特其千百之什一耳。』李之藻刻職方外紀序云：『金子者賫彼國書籍七千餘部，欲貢之蘭臺麟室，以參會東西聖賢之學術者也。』譯寰有詮序云：『時則有利公瑪竇浮槎開九萬之程，既又有金公尼閣載書踰萬部之富。』刻天學初函題辭云：『又近歲西來七千卷，方在譯旨將來問奇探賾，尚有待云。』是王徵所云，蓋指金尼閣也。

(二)關於明清之際中西交通，可參看 Henri Corier: Histoire Générale de la Chine. Tom. III, Chaps. X--XIX.

(三)見屈氏廣東新語卷十五紗緞條。又語貨條云：『東粵之貨，其出於九郡者曰廣貨；出於瓊州者曰瓊貨，亦曰十三行貨；出於西南諸番者曰洋貨。』

(四)見彭剛直公奏稿卷四會奏廣東團練捐輸事宜摺。

(五)沈復浮生六記第四浪游記快云：『十三洋行在幽蘭門之西，結構與洋畫同。』

(六)李斗揚州畫舫錄卷十二紀澄碧堂有云：『蓋西洋人好碧，廣州十三行有碧堂，其制皆以連房廣廈，蔽日透月爲工。』

(七)關於中國公行及外國商館，可參看 H. F. MacNair: Modern Chinese History Selected Readings. Chap. II. § 5. The Co-Hong and the Factories.

(八)參看 A. Reichwein: China and Europe. p. 20. 又艾儒略大西利先生行蹟云：『利子嘗將中國四書，譯以西文，寄回本國，國人讀之，知中國古書，能識眞原，不迷於主奴者，皆利子之力也。』又墨井集引殷氏教士傳略謂柏應理回羅馬，於『一千六百八十二年西十月初抵荷蘭，後往羅馬，以教士所譯華文書四百冊呈獻教皇，教皇悅，飭置御書樓，用示珍重。』

(九)北京大學社會科學季刊第一卷第一號李永霖著經濟學者杜爾克與中國兩青年學者之關係，卽討論此事。文中並及十七十八世紀至歐洲之中國諸耶穌教徒，可

以參覽也。

(一〇)參看 A. Reichwein: China and Europe, pp. 101–109, The Physiocrats.

(一一)參看耶穌會爾司鐸著天主教傳行中國考上册一〇三頁至一一二頁。

(一二)參看 P. Pelliot: La Peinture et le Gravure Européennes en Chine au Temp de Mathieu Ricci (T'oung Pao, 1922, pp. 1–18)。

(一三)見顧起元客座贅語卷六利瑪竇條。

(一四)同註一三。

(一五)徐君文見新月月刊第一卷第七號。

(一六)案徐文定公行實云『癸卯秋公復至石城。因與利子有舊，往訪之不遇。入堂宇，覩聖母像一，心神若接，默感潛孚。』

(一七)關於墨苑西洋宗教畫之研究，可參看註一二所舉伯希和一文。

(一八)余所見不得已係涵芬樓傳鈔劉卯生藏鈔本。臨湯若望進呈圖像三幅描繪尚佳，唯第四十二圖與第四十三圖圖像誤貼，應彼此互易，方得其眞也。

(一九)參看註一二所舉伯希和一文。

(二〇)案日人大村西崖謂『萬曆十年，意大利耶穌會教士利瑪竇來明，畫亦優，能寫耶穌聖母像。』(見陳彬龢譯大村西崖中國美術史一九六頁) 唯歷觀諸書，未云利子能畫，大村不知何據，今謹存疑。

(二一)案郎世寧卒年，正教奉褒作乾隆二十九年。然據伯希和所作乾隆準噶爾回部等處得勝圖考(Les " Conquêtes de l'Empereur de la Chine. T'oung Pao, 1920–1922, pp. 183–274)一文，一七六五年（乾隆三十年）七月，郎世寧尙致函法國，申述對於雕刻準噶爾回部等處得勝圖應注意正確精好兩點，則正教奉褒所紀，當有誤也。

(二二)見胡敬國朝院畫錄卷上。

(二三)見 Henri Cordier: Histoire Générale de la Chine, Tom. III, pp. 349–350. 按乾隆時西洋教士供奉畫院者，有郎世寧艾啓蒙王致誠潘廷璋安德義諸人，伯希和之乾隆準噶爾回部等處得勝圖考述之甚詳。當時送至法國雕銅版之得勝圖共凡十六幅，伯氏文中於各幅作家以及雕工俱有所考證，今爲列表如次，以資參覽：

| 次序 | 圖名 | 作家 | 雕工 |
|---|---|---|---|
| 1 | 平定伊犁受降 | 艾啓蒙 | B. L. Prevost |
| 2 | 格登鄂拉斫營 | 郎世寧 | J. P. Le Bas |
| 3 | 鄂壘扎拉圖之戰 | —— | J. P. Le Bas |
| 4 | 和落霍澌之捷 | 王致誠 | J. P. Le Bas |
| 5 | 庫隴癸之戰 | 安德義 | J. Aliamet |
| 6 | 烏什酋長獻城降 | 安德義 | pp. Choffard |
| 7 | 黑水圍解 | 郎世寧 | J. P. Le Bas |
| 8 | 呼爾滿大捷 | 安德義 | Augustinus de St. Aubin |
| 9 | 通古斯魯克之戰 | —— | Augustinus de St. Aubin |
| 10 | 霍斯庫魯克之戰 | —— | B. L. Prevost |
| 11 | 阿爾楚爾之戰 | 王致誠 | J. Aliamet |
| 12 | 伊西洱庫爾淖爾之戰 | 安德義 | N. De Launay |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 13 | 拔達山汗納款 | 安德義 | pp. Choffard |
| 14 | 平定回部獻俘 | 王致誠 | L. J. Masquelier |
| 15 | 效勞回部成功諸將 | 安德義 | Fran cus Dion us Néé |
| 16 | 凱宴成功諸將 | — | J. P. Le Bas |

王致誠見院畫錄卷下，稱其工畫馬，石渠著錄十駿圖一册，然未言其爲西洋人也。安德義潘廷璋諸人中籍無考。乾隆英使馬戛爾尼伯爵(Earl of Macartney)入使中國日記（劉復譯作乾隆英使覲見記）中曾及潘廷璋之名，劉譯本並據巴洛(John Barrow)所著中國游記(Travels in China)，謂潘氏與又一教士名卜哇雷(Louis Poiret)者同於乾隆三十八年入爲畫院云云。（見譯本四四頁至四五頁。）遍檢巴氏游記，未見此說；不知劉譯果何所據也。

（二四）艾啓蒙所作石渠著錄九幅，目見國朝院畫錄卷下；今北平古物陳列所尚存其畫馬八軸。又乾隆三十六年所作尙有香山九老圖，見吳長元宸垣識略卷十一，有文職九老武職九老致仕九老之目；名畫家鄒一桂亦在致仕之列也。

（二五）案印光任張汝霖著澳門紀略卷下澳番篇謂三巴寺有海洋全圖，廣東新語卷二澳門條亦及此。南京教堂中有天主及天主母像已見本文及註一六。趙翼簷曝雜記卷二西洋千里鏡及樂器條：『天主堂在宣武門內。所供天主如美少年，名耶酥，彼中聖人也。像繪於壁而突出，似離立不著壁者。』甌北詩鈔同北墅漱田觀西洋樂器詩有云：『引登天主堂，有象繪素壁。靚若姑射仙，科頭不冠幘。云是彼周孔，崇奉自古昔。』吳長元宸垣識略卷七：『天主堂中供耶蘇像，繪畫而若塑者；耳鼻隆起，儼然如生人。』

（二六）見圖書集成藝術典引。

（二七）見姜紹聞無聲詩史卷四曾鯨條。

（二八）見張庚國朝畫徵錄卷中顧銘諸人傳。

（二九）見陳衡恪中國繪畫史三九頁。

（三〇）見陳譯大村西崖中國美術史一九六頁。

（三一）徐瑤圃見畫徵錄卷中卞允諸人傳。

（三二）見畫徵續錄卷上莽鵠立傳；清史稿亦有傳，即襲畫徵續錄文也。

（三三）見畫徵續錄卷下閨秀丁瑜傳。

（三四）參看清史稿列傳藝術傳三唐岱傳。

（三五）參看畫徵錄卷中；咸豐濟寧州志卷八方術總傳亦及秉貞，即襲畫徵錄之文。秉貞行誼別無可考。

（三六）見院畫錄卷上。

（三七）案畫徵錄卷中有冷枚傳，又見院畫錄卷上。陳枚傳見國朝畫識卷十一，又院畫錄卷上。唐岱見院畫錄末，又清史稿列傳藝術傳三唐岱傳。羅福旻見院畫錄卷下。道光膠州志卷三十藝術冷枚傳云：『冷枚字吉臣，別號金門畫史。舊志：工丹青，妙設色。初師五官正焦秉貞，後與秉貞名相埒；畫人物尤爲一時冠。國朝康熙時供奉內廷。爲桐葉封弟圖，尤著名於時，有數本，蓋因仁皇帝友愛莊親王而作。又嘗奉敕作南巡圖。秉貞奉敕繪耕織圖，枚復助之。』

（三八）按院畫錄卷上謂冷枚陳枚二人各另作耕織圖四十六幅，陳作院畫錄有目，與樓焦二圖次序俱異。唯膠州志謂冷枚助秉貞繪耕織圖，未云另作，不知孰是也。

(三九) B. Laufer: The Discovery of a Lost Book (T'oung Pao, 1912, pp. 97–106).

(四〇) 參看 F. Hirth: Ueber fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst, 1896 一書末之見其 Scraps from a Collector's Note Book 見 T'oung Pao.

(四一) 中村久四郎著耕織圖に見える宋代の風俗と西洋畫の影響見史學雜誌第二十三編第十一號一七頁至三九頁。

(四二) 參看中村久四郎文。

(四三) 見揚州畫舫錄卷二草河錄下。

(四四) 見畫徵錄卷下崔鏏傳。

(四五) 石村畫訣中渴筆烘染一則,咸豐濟寧州志卷十雜稽曾引全文,可以參看,文長不錄。

(四六) 見本誌第二十三卷第二十一號姚大榮辯畫徵錄記王石谷與吳漁山絕交事之誣引此。

(四七) 見清史稿列傳藝術傳三王翬傳。

(四八) 見李問漁編墨井集卷三三巴集。

(四九) 見墨井集卷四墨井題跋。

(五〇) 同上。

(五一) 見澳門紀略卷下澳蕃篇。

(五二) 參看宸垣識略卷七。

(五三) 參看簷曝雜記卷二,西洋千里鏡及樂器條。

(五四) 揚州畫舫錄卷十二,橋東錄:「蓮漪閣之北,臨水二,一曰澄碧,一曰光霽。平地用閣樓之制,由閣尾下靠山房一直十六間,左右皆用窗櫺,下用文磚,亞次閣尾。三級,下第一層三間,中設疏寮隔間,由兩邊門出。第二層三間,中設方門出。第三層五間爲澄碧堂。蓋西洋人好碧,廣州十三行有碧堂,其制皆以連房廣廈,蔽日透月爲工。是堂效其製,故名澄碧。」

(五五) 見揚州畫舫錄卷十二橋東錄。

(五六) 見上書卷十四岡東錄。

(五七) 參看上書卷十七工段營造錄。

(五八) 紅樓夢一書雖屬小說,然其所紀亦頗足以見當時之風俗。書中屢紀西洋器物,如四十一回紀怡紅院有用西洋機括之玻璃屏風,而與劉老老碰頭之西洋畫壁則揚州畫舫錄卷十四岡東錄中亦紀其制也。

(五九) 見戴嶽譯中國美術卷上,五三頁。

(六〇) 見御製圓明園圖詠下册。據伯希和得勝圖考,乾隆九年以前圓明園中並無西洋建築,十二年何國宗(Michel Benoist)始爲造西洋水法,其後並爲造若干西洋式園亭。又據福開森 (J. C. Ferguson) 中國畫史 (Chinese Painting, 1927),郎世寧初於圓明園繪西畫以爲點綴,後始供奉內廷。其後蔣友仁(Chiernardini) 輩亦曾於圓明園中繪西洋畫等。

(六一) 陳君文原載清華週刊十周年紀念號,程演生圓明園攷一七頁至三〇頁曾引其文。

(六二)關於宋元以來中國與西南亞及南洋諸國瓷器貿易之情形，可參考武堉幹君著中國國際貿易史。

(六三)參看 Henry Yule: Cathay and the Way Thither, Vol. I.

(六四)參看 W. G. Gulland: Chiuese Porcelain, Vol. II. p. 323. 關於中國瓷器與外國之影響，亦可參看此書 Vol. I. pp. 237–240; Vol. II. pp. 321–324.

(六五)寂園叟匋雅卷上：『洋瓷亦分粗細兩種。其乾隆貢品頗有華字年識，侯於料款，東西人皆爭購之。尤以女神像之屬爲極珍祕。』又曰：『洋瓷種類亦不一，康乾以來，輸入良多，大氏爲奧海關監督所定製，精細絕倫。』許之衡飲流齋說瓷說彩色第四：『洋瓷有兩種。一爲泰西流入之洋瓷，本不入考古家賞鑑。然清初流入之品有極精者。如繪女神像自由神之屬，恢詭可喜。至舊至精者，亦堪藏庋一二也。』

(六六)見藍浦景德鎮陶錄卷七古窯考。

(六七)參看本誌第二十三卷第十六號劉子芬竹園陶說。

(六八)參看匋雅卷下。

(六九)參看陶錄卷五景德鎮歷代窯考唐窯條；又清史稿列傳藝術傳四唐英傳。

(七〇)唐英陶冶圖說一書未之見，此見朱琰陶說卷一說今引。

(七一)參看陶錄卷四陶務方略。

(七二)參看陶錄卷三陶務條目。

(七三)參看陶錄卷二鎮器原起。

(七四)參看說瓷說瓶第七及說盃盤第八。

(七五)見陶說卷一說今。

(七六)參看說瓷概說第一。

(七七)見畫徵錄卷中焦秉貞等人傳。又按乾隆御製詩三集命金廷標撫李公麟五馬圖法畫愛烏罕四駿：『泰西繪具別傳法，沒骨曾命寫褱蹏。著色精細入毫末，宛然四駿騰沙隄。似則似矣遜古格，盛事可使方前低。廷標南人擅南筆，撫舊令貌銳耳批。驕駢駿各曲肖，卓立意已超雲霓。副以于思服本色，執靮按隊牽駃騠。以郎之似合李之格，爰成絕藝稱全提。』其意與浦山之論無異也。

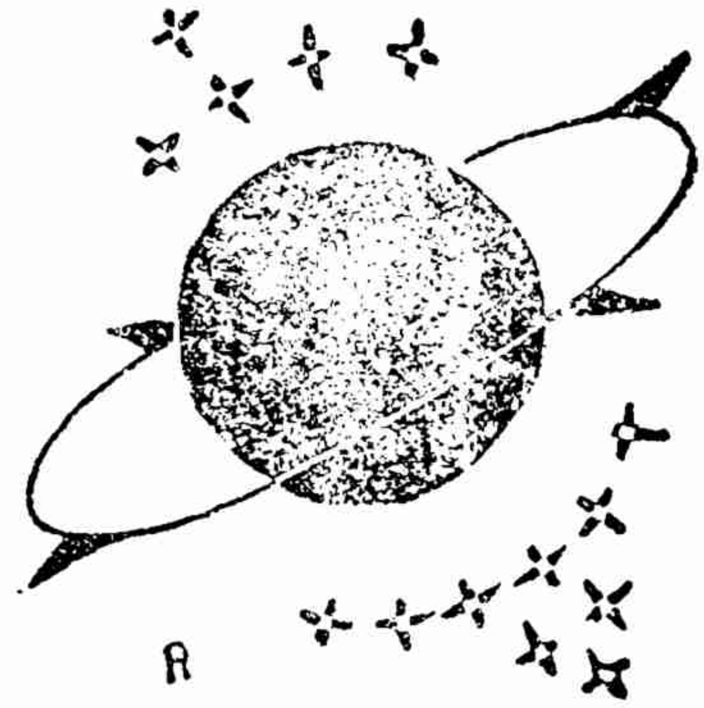
(七八)見小山畫譜卷下西洋畫條。畫譜卷上畫有八法四知之七論樹石法有曰：『黑白盡陰陽之理，虛實顯凹凸之形。』福開森(J. C. Ferguson)中國畫史(Chinese Painting, 1927)卷末謂一桂曾與郎世寧王致誠(福氏誤以 Attiret 之漢名爲安德義)等遊，故作畫頗識西法云云，驗之所引，不爲無據也。

(七九)見 John Barrows: Travels in China, pp. 324–325.

(八〇)參看戴岳譯中國美術卷下一九六頁。又福開森中國畫史一八〇頁至一八二頁亦述及王致誠供職宮廷事，與布氏語同。兩人蓋同本教士書札(Lettres Edifiantes)中王致誠之書而言也。福氏書又謂王致誠初至北京，以畫受知於高宗，於郎世寧爲後進。高宗不喜其油畫，因命工部轉諭曰：『王致誠作畫雖佳，而毫無神韻，應令其改學水彩，必可遠勝於今。若寫眞時，可令其仍用油畫。』由此可見西洋畫家供奉內廷，其束縛拘執之苦，蓋不可勝言，是以所畫皆非其衷心所欲作，宜不見稱於中外也。

(八一)參看 Laurece Binyon: Painting in the Far East, Chap. I, The Art of the East and the Art of the West.

(八二)見萬木草堂藏畫目。



# 中國佛教藝術與印度藝術之關係

陳之佛

印度爲亞細亞古代文明的一中心地，尤其是佛教在西曆紀元前六世紀已起於恆河流域，漸漸發達，不但及於印度全地，而且北至中國朝鮮而播及於日本。東至錫蘭緬甸暹羅安南爪哇等地。因佛教的發達，附屬於佛教的殿堂佛像等藝術亦依次進步變遷，影響及於周圍諸國。其中尤以中國所受影響更大。當時中國藝術的進展，實在感受印度文化的地方不少。

周秦兩朝，我國文化已呈非常進步的狀況，其藝術亦頗有可觀，就當時之銅器玉器等彫琢上便可窺見一面。至漢朝則更加發達，當時與西域諸國交通的結果，雖然仍能把漢民族固有的文化發展，亦不免略受月氏安息羅馬的影響。從三國至兩晉的時候，又通于闐龜茲等西域地方。所受健陀羅迦爾羅的佛教藝術的影響不少。其末期（約西紀第四世紀）在中印度喀坡旦朝（Qupta）的文化勃興，亦受着多少的影響。總之三國兩晉時代的藝術，在漢民族固有的樣式上，亦相當與以健陀羅佛教藝術的感化。可惜當時佛教藝術的遺物，至今已完全消滅，漢民族固有的藝術上所受健陀羅影響的分量和性質，究竟如何無從稽考。五世紀初法顯赴印度之際，正是喀坡旦文化全盛的時代，法顯攜帶其經像等歸來，中印度文化流入漢土，藝術上當亦同受幾分感化。但中國內地因與中印度相隔尙遠，加之交通不甚便利，不受極大的影響。此後至南北朝時代，因佛教漸盛，佛教的遺物亦頗豐富，故這時代的樣式和性質，與印度的關係便可考徵。

中國內地最初的大遺蹟，要算山西大同雲岡的石窟。這石窟開掘在山岩的斷崖上，大的有二十餘所，小的亦不下幾百所，大都是北魏的東西，祇有一處大約是隋時代的。其中最初所作成的在西紀四六〇年，卽是高宗的時候。這等石窟內部，統作有大小佛像及塔，壁天花板上亦有雄壯富麗的彫刻和裝飾。最大的石窟東西廣約七十餘尺，南北約六十尺，在內部有高約五十五尺的佛像。其規模的雄大和裝飾的華美，與印

度亞迦坦（Ajanta）石窟相比較有過之而無不及。北魏北齊及隋時代的石窟，最重要者在河南洛陽之龍門，比較小的爲河南鞏縣的石窟寺，及山西太原的天龍山，山東青州的雲門山駝山等。南齊及梁朝的石窟在南京棲霞山。從這等石窟內外部所刻出的佛像及裝飾上，便可明瞭當時佛教藝術的樣式。而且這些時代的石造銅造的大小佛像及刻碑佛像等遺物甚多。關於建築的如磚築石築之塔，亦有少數留到現在，足供後人研究。

然南北朝藝術究竟如何成立？又與印度藝術有如何關係呢？就雲岡石窟內外的彫刻上看起來，所謂北魏式者，繼續兩晉而充分的發展，一方又受西域方面的感化和印度喀坡旦式的影響而成立的一大樣式。因兩晉佛教藝術無殘留的遺物，雖不能正確了解他的性質，如果把漢朝以後當時作成的其他藝術品（漢之畫像石，石碑銅器土器等）與雲岡石窟對照考據之，則這時代的樣式，一定是在傳統的漢民族的固有的藝術上，攝取伴着佛教新來的健陀羅式，互相發達，而這健陀羅式忽又成爲中國化的一種東西。故至北魏而要認明牠的形迹，確是一件困難的事情。歷來學者研究北魏樣式，大多謂受健陀羅式的影響，英德學者又謂健陀羅藝術是中國及日本佛教藝術的父母。這等學說，實亦未能據爲定論。北魏藝術的最初作品，照遺物上看來，大約在西紀五世紀的中葉，正是中印度喀坡旦藝術的黃金時代，亦正是健陀羅佛教漸向衰運，因嚈噠族的侵略，其藝術亦同遭厄運而根本破滅的時候。則健陀羅藝術，直接影響於北魏，事實上似不可能。不過間接的如前述影響於兩晉的樣式，中國化之後，傳於北魏而成立一種異性質的東西就是了。故北魏式藝術與健陀羅藝術，兩相比較，完全異調。如說北魏藝術必受健陀羅的感化，當非確論。

然北魏藝術上亦並非全無健陀羅的形迹。例如北魏常用的蓮花拱及袴腰拱，不論其手法不同，總是從健陀羅由中印度得來的蓮花拱及袴腰拱上脫化而成的東西。但亦不過僅得到牠的暗示，而決非模仿的。又懸華狀裝飾，大約亦是從健陀羅的懸華得來的。但一方是植物質的，而此是珠玉的瓔珞。蓮花的各種彫刻文樣，雖從健陀羅輸入的，但手法亦頗不相同。還有雲岡石窟中有一種亞尼亞風的柱頭，亞尼亞式原是屬於健陀羅式的，但在脫克拉（Taxila）曾經發見眞正亞尼亞式的柱，與這種柱頭不同，故亦不能確定牠是否取法於健陀羅式的？還有北魏式中最多用的耐多文樣大概是從健陀羅得來而更使之中國化的東西。

北魏流行的多層塔，無論是磚築的或木造的，大都是從流入於兩晉時代健陀羅式的塔上更發達之而造出一種中國特有的樣式的。如迦林塔（*Jaulian Stupa*）麻拉麻拉地塔（*Mohra Moradu Stupa*）在數層的基壇之上安置饅頭形的塔身。這種塔式入於中國乃變成磚築的多層塔。

佛菩薩像的彫刻，起於健陀羅，其後這等形式一方入中印度，一方播

及於中國。然健陀羅的影刻與北魏的彫刻，兩相比較，其類似的地方，仍不過是大體的形狀。如果詳細觀察之，則其性質實在是大不相同的。不論面相，權衡，衣文的手法，菩薩的寶冠瓔珞佩釧的裝飾，以及蓮座，天蓋等技術上兩者的關係，確是非常疎遠的。尤其是背光的不同點爲最著。健陀羅的背光，差不多都是無裝飾的圓盤。北魏的則多寶珠形，（亦有圓形的）內部彫着蓮花唐草天人等極繁的浮彫。更在外緣作極雄麗的火焰狀。又對於菩薩的天衣的纏法，亦各不同，飛天的天衣作着飄在空中的狀况。在健陀羅式中，決無這種作法。而且如四天王仁王的形式，可說完全出於中國的。惟足下的鬼形，起源於中印度的。

要之北魏式是在兩晉發達的樣式上，倂着佛教的興隆，更加了一層進步，把前代的健陀羅式變成中國化的樣式，而僅殘留一些痕迹。我們如把北魏式仔細研究之，有所謂中堅的樣式及與此混和的異性質的樣式，存在裏面。前者卽是從兩晉傳來而中國化的固有樣式，後者是中印度的喀坡旦式。這喀坡旦式，在北魏之初，所受影響甚微，至隋而稍強，入唐則大盛。

如前所述，喀坡旦文化全盛時代，正在五世紀前後，恰當北魏的時候。法顯前往，目擊彼地文化的盛况，而攜經像以歸。則喀坡旦藝術通過西域，經過了海路錫蘭，伴着佛教入於北魏，可以無疑。現在考察北魏樣式上所現的喀坡旦式的影響，第一就是北魏時在雲岡開鑿石窟的動機，這或者直接的得到西涼石窟的暗示；間接的亦因中國已早知道印度石窟的結果。印度本來早有亞迦坦（Ajanta）納西克（Nask）開里（Karli）等石窟的建造，北魏時因爲要模仿印度石窟，不得不先選擇一相當場所，而雲岡砂岩石的崖壁，恰是開掘石窟適當的地點。故北魏石窟僅在崖壁開鑿石窟這一點與印度相類似。其細部雖往往有從喀坡旦式脫化而出的，窟殿的全形式仍是完全中國式。

北魏受喀坡旦式影響的最可注意的地方，卽是佛菩薩的形相。當時石像銅像畫像等雖有少數從中印度而輸入於北魏，但其所受影響，並不甚著。所以就面相上而論，細長的眼，閉着的口，二頤，頸肉的襞線等中印度式的特色，在北魏的作品上，頗少這等表現。（至隋則所受影響漸多）惟透體的薄衣的彫法，衣文的刻法，背光中央的蓮花，周圍的唐草文樣，兩相比較，頗有類似的地方。不過背光上喀坡旦式無寶珠形和火焰。其他如菩薩的寶冠，亦有類似之點，北魏式四天王足下作着鬼形，亦是從中印度得來的形狀。雲岡石佛寺佛龕洞入口拱形的內側，有濕婆，毘濕拏的圖像，這等亦不外是中印度輸入的東西。我們可以明瞭自北魏至隋雖多少受着喀坡旦式的影響。因當時交通不便，彼此遠隔，未受極大的感化。故仍是固有的形式佔主要的地位。

唐朝是中國文化的黃金時代，國威發展，遠過漢代，其領土遙及西藏，接連波斯。因此與印度波斯交通便利，玄奘三藏義淨三藏等得時、常往返於印度，就把繼承喀坡旦文化的戒日王朝文化與佛教共同輸入，並把有顯著文化的薩珊朝末期的藝術亦多少移植於中國。這時代佛教

藝術所受喀坡旦式影響最主要的，當推佛像的樣式。如現在保存於甲谷他博物館的釋迦立像，鹿野苑博物館的釋迦初轉法輪像等喀坡旦式的佛像，與唐朝的佛像，其面相姿勢衣文等有共通的手法。亞迦坦的壁畫，西基利亞壁畫的佛菩薩像等，與唐朝的式樣有親密的關係。至於有獸形的後屏，尤屬多見的。

北魏式的藝術與唐式的藝術，性質雖然不同，但詳細研究起來，則唐式亦決不是與北魏式異系統的。蓋唐朝一方因國勢發展和交通便利的結果，得通西域西藏海路錫蘭而輸入中印度的文化。一方又直接攝取薩珊的藝術而經過了北魏隋朝傳來的樣式上，更加一層洗練和陶冶，與當時代的精神渾和融合而作出一種新的藝術。且更比印度喀坡旦朝自發的藝術，規模壯大而富雄麗的氣象。

印度至八世紀以後，佛教大衰，祗有在巴拉（Pala）朝保護下的別哈（Bihar）阿列薩（Orissa）地方維持他僅僅的勢力，而且因受印度教的大影響，藝術的性質亦次第變遷。至八九世紀流入於唐而為密教藝術。於是出現天部明王部及其他多數佛像，用金剛杵，鈴等種種法具。其後至十一二世紀的光景，流入西藏而成為喇嘛的藝術。十三世紀輸入於元。中國藝術因此而大起變動。清朝喇嘛教，原是從西藏過來的，當然間接的與印度式有關係。實在中印度佛教藝術的本流，雖從北魏至唐朝的時候流入於中土，而波及於日本。其末流漸漸混濁，故變為從西藏而入於中國的喇嘛教。喇嘛佛的姿勢面相臺座背光及塔婆的形式等，亦酷似巴拉朝末期的作品。

中國佛教藝術與印度藝術，既如前述，有密切的關係，則中國佛教藝術的本源——印度藝術——的眞相，自有探究的必要。現在把印度歷代文化發達的大略，節譯日本關野博士的原本分述於後，有遺誤的地方，還望讀者諸君的原諒和指正。

## 一　印度佛教藝術的二大派

古代印度的文化，可分為發達於恆河流域與發達於印度河流域的二大派。佛教藝術在此兩大河流域各各有固有的特色，稱之曰「中印度式」「健陀羅式」。在南方印度及錫蘭的藝術，則不過是中印度式的餘波。

然我們要說明這兩大派的沿革關係，不得不略述在這兩流域所統治者的歷史。不過印度無古代正確的紀年，歷史上重要的事情，究竟起於何時，不能正確分明的甚多。就是釋迦，阿育王，迦膩色迦王的年代，亦不能十分明白。雖經學者種種考究，亦不過得到近似的地步。故記述印度歷史，關於年代上，只是大略的。

西紀前三二六年，希臘亞力山大王侵入印度西北部派迦坡地方，當時中印度卻特拉帕王（Chandraqupta）起而立馬爾耶（Maurya）（約西紀前三二一年——一八四年）於華氏城（Patna）為中心地點，次第開拓土地，至阿育王時候，（約西紀前二七二年——二三二

年）除南端一部之外，全部印度及阿富汗，俾魯芝地方，完全受他的支配。這阿育王是一位佛教熱心家，遂派遣傳道師於四方，以圖佛教的興隆，所以那時因記念佛蹟所建的石柱，現在還是遺留在各處，爲印度藝術最古的標本。其後聖格（Sunga）王朝（約西紀前一八四年——七二年）與康佛（Kanva）王朝（約西紀前七二年——二七年）代馬爾耶王朝而起，康佛王朝又被南印度的亞特拉（Andhra）王朝滅亡。西紀二世紀之初，中印度西部地方，在犍陀羅的月氏國王迦膩色迦王的勢力範圍。西紀三一九年年頃卻特拉帕一世（Chandraqupta）立喀坡旦朝於華氏城，其版圖差不多據有恆河印度河流域的全部。然五世紀終的時候，忽然遭嚈噠族Ephthalites) (White Hun) 的侵略而竟被佔領。這喀坡旦朝在印度可說是文學藝術的黃金時代，至四五世紀的時候，其發達乃達於極點。第七世紀初戒日王 (Harsha)（西紀六〇六年——六四七年）出而盡力開拓版圖，建都於曲女城 (Kanauj)。當時佛教印度教雖皆隆盛，而戒日王尤其熱心於佛教。玄奘三藏卽在此時到印度，頗得戒日王的尊敬。當初法顯歸國以後，本有法顯傳出現，玄奘又著大唐西域記，當時可稱印度文化極盛時期，其記述亦成爲印度古代史的金科玉律。戒日王以後，印度乃分裂多數的小邦國，佛教忽然衰頹，東北印度雖還保持着僅少的勢力，十二世紀終，因回教徒的侵入而竟至於絕迹。

印度北有喜馬拉耶山峻嶺，爲天然的城壁，東西南三方突出於海而成三角形，祇有西北部印度河流域開着門戶於西方。自古外敵屢次從這方面殺到印度河恆河的豐饒流域，因此派迦坡常爲他民族侵略的地方。這地方在西紀前五世紀的時候，曾經一度爲波斯的領土。亞力山大王侵入後，雖歸入於馬爾耶朝的卻特拉帕王的版圖，阿育王薨後，（約西紀前一九〇年）成爲希臘的殖民地，亦爲大夏（Bactria）的併合的地方，一七〇頃歐拉地治王（Eucratides）築都城於脫克拉。經過了一世紀餘的希臘殖民地的時期中，便作出了所謂希臘印度式的佛教藝術。然西紀前八五年的時候，又遭塞族 (Saka) 的侵略，西紀五〇年頃大月氏 (Yuch-chi) 進而併吞派迦坡地方。第二世紀初迦膩色迦王（Kanishka）（約西紀百二十餘年）定都於倍色華爾 (Peshawar)，包有中央亞細亞以至北方印度的地方而建立大國。迦膩色迦王篤信佛教，當時佛教的能夠到十分興盛，確是他一人的大功。至第三世紀半頃，國勢漸次衰弱，四三〇年頃小月氏（Little Yueh-chi) 代之而興，四五〇年頃嚈噠族侵入，橫行殘暴，到處破壞，於是希臘印度朝至大月氏歷代所建設的燦然有形的文化，一旦盡歸於烏有了！

如前所述，中印度藝術與犍陀羅地方的藝術，其性質大不相同。犍陀羅藝術的發生，在西紀前二世紀的時候。建都於脫克拉的希臘印度王，崇信佛教，盡力建造堂塔，彫刻佛像，於是從事這等事業之技術者，從大夏移了過來，做希臘殖民的子孫，一方對於非常發達的希臘傳統的樣式，攝取他們所曾經接觸過的波斯式，更加以中印度固有的趣味，而作

出一種清新而且雄壯的大樣式這樣式因塞族月氏的承襲雖然得長期間的繼續至四五世紀頃，不幸遭嚈噠族的大侵略，終歸於完全消滅。

至於中印度式，是以華氏城為中心而發達的印度傳統式上，略加健陀羅式的趣味的一種樣式。馬爾邪朝其領土及於亞夫克尼斯旦，與大夏波斯相接壤，希臘波斯式的藝術因此亦略為輸入，其樣式的本體多發揮牠固有的特色。經塞加朝康巴朝安特羅朝，雖略受健陀羅式的影響，然固有的性質，亦不因此而起特別的變化。西紀二世紀初，恆河的上流域雖被併吞於月氏，而所受健陀羅式的影響亦不甚多。

第四世紀初期的喀坡旦朝，可稱印度古代文明的復興期，佛教藝術發達達於絕頂。這發達了的藝術，把古來固有的樣式」再經一度洗練而及於七世紀的前半戒日王時代。於是以華氏城為中心而發達的樣式，不僅在恆河流域而且傳播於南印度錫蘭。然八世紀以後，恆河流域從末有統一的大王國，小邦分立，佛教漸衰，印度教益盛，佛教藝術遂一蹶而不復振，祇有東北印度一隅還維持其命脈，至十二世紀而終絕跡於全印度。故中世期時代的藝術，雖繼續喀坡旦式但印度教的感化漸多，且漸次變成了纖弱卑俗的東西。

## 二　健陀羅式的藝術

健陀羅式如前所述，起於西紀前二世紀，其發達的頂點，大約在前二世紀的後半至紀元前後，至迦膩色迦王的時候，已過了極盛的時代。其分布的區域比較的不廣，脫克拉倍色華爾脫克基巴哈以及賽里巴羅迦馬格利等都是有名的地方。

**建築的遺物**　近年馬賽兒氏發掘脫克拉的遺蹟，可說對於古代歷史上考古學上劃了一新時期。脫克拉在拉夏爾倍色華爾間的塞來開拉驛（Sarai-Kala）的附近，即是印度希臘王朝的古都。其都城舊址在塞克坡（Sirkap）的東北，現在還有城壁存在着。就近年大規模的發掘，發見王宮及市街的遺址，王宮在建築物石壁的下部，有朝見室王座般的場所。市街的構造亦頗有趣，進了北方的門有貫通南北的大道，其左右有多數市民的住宅，亦有店鋪，並有殿堂，都是在石壁的下方二三尺至八九尺光景的地方。而且自王宮市街的遺跡發見之後，并得到許多古代貨幣金銀寶石的裝飾品，及銅器鐵器土器刻彫等物。這塞克坡的東北約十餘里地方，更有圍着城壁的都城舊址。即迦膩色迦王所建築的所謂塞爾薩克（Sirsukh）的就是。在此處附近，頗多建築的遺蹟，最重要的，如：

1. 迦特爾寺（Jandial Temple）
2. 科納克塔（Kunala Stupa）
3. 但馬拉迦克塔（Dharmarjika Stupa）
4. 麻拉麻拉地塔（Mohra Moradu Stupa）
5. 迦林塔（Jaulian Stupa）

上列各種中，迦特爾寺其平面頗類似希臘的殿堂，前面並列着的大石

柱，是純粹的亞尼亞式（Ionic order），這是當時希臘藝術輸入的鐵證。科納克塔上方雖已毀壞，下部有方形壇，其四面用漆喰造的科林丁式（Corinthian Order）的單蓋柱，柱間有漆喰彫的佛菩薩像。這等塔的建造，差不多都是大規模的，其周圍還配置許多小塔，小塔的壇的四面並有優美的彫刻。迦林塔之側，有僧侶的住屋，住屋的平面完全是印度式。在石造的壁面上各處作有大小種種的佛龕，其中安置着漆喰造的佛像。塔婆是印度傳統的樣式，下部之壇，用略近希臘式的柱及裝飾。

自塞來開拉更西進至納仙拉北行達脫克基巴哈，距驛約一哩地方，有一高山。從山頂至半山，不生草木，而有多數堂塔迦藍的破壁聳立在山上。數十年前曾經有考古學者到這地方，掘得許多佛像。其一部分現在陳列在甲谷他倍色華爾等博物館中。印度西北境倍色華爾是迦膩色迦王建都的地方，這從北方發見的許多健陀羅石刻，保存於布路沙城的博物館。其東南三哩許，向迦基地利（Shah-ji-ki-Dheri）地方，亦有大塔的遺址。此塔係迦膩色迦王所建立，西域記中謂層基五級高一百五十尺，塔頂高四百餘尺，其上起二十五層相輪。近年已被考古局發掘，其中心藏有佛舍利，並發見銅製低圓筒形的壺，蓋上有三尊釋迦的彫刻，蓋和胴的周圍有銘文，又彫着迦膩色迦王的像。其銘文是記着造成馬哈塞納（Mahasena）伽藍的迦膩色迦王的精舍工事監督亞及塞拉（Agisala）供養的軍情。故這壺大約是近於迦膩色迦王年代的東西。

要之這時代的建築，大都以石作壁，上塗漆喰，其石築完全是一種特有的方法，並無他例。亦有純希臘式的建築，僧房堂塔雖具有印度固有的平面和形態，然其細部則印度傳統的東西之外，亦往往有應用希臘式的地方。塔的上部，大都崩壞，但其完全的形狀，從麻拉麻拉地精舍僧房內發見的小塔及現在甲谷他博物館內所藏的小塔上看起來，數層重疊的方圓基壇上面載着半球形的塔身，放置相輪於頂上。壇的周圍環繞着希臘式波斯式的單蓋柱，柱間有印度式的袴腰狀拱三葉狀拱，其內彫着許多佛像的彫刻。亦有繞着印度式的玉垣的，有刻着蓮花的，亦有用希臘傳來的軒蛇腹，羣童運華繩般的這等形態作裝飾的。從這等手法上看來，便可明瞭健陀羅式的建築，是印度希臘波斯的式樣混合融化而形成的一種。

**彫刻的遺物**　這時代的彫刻，大都受希臘波斯系的彫刻家的陶冶的技術家所作成，能表現其雄健豐麗的特質。彫刻的題材，以佛菩薩，佛的傳記及關於本生譚的東西爲中心。這健陀羅式的佛菩薩像及其他人物的像，大都體格雄偉而妥適，面相四肢軀幹的筋骨，總是寫實的。有浮彫的，亦有圓彫的，人物的羣像又各有各個的表情，而且必統率於一中心，而決不陷於雜亂的。頭髮多希臘風的，亦有螺髮的，衣裳則依當時的風俗或印度傳統的形式，衣文雖由希臘手法上脫化而出，但不取寫實的方法，多少帶着形式的性質，線條雄健，不過因褶襞的刻法過強，而

缺乏自然的柔味。其面相能够表現亞爾耶民族的特質，鼻筋高而連於額，眼大而唇薄口閉頤略尖而突出於外，鼻下蓄髭，眉間作着白毫，手掌足底往往刻着輪相，在菩薩像上，有頭飾胸飾手環足環，又袒着右肩，斜掛着二重胸飾，這是健陀羅式的特色。佛菩薩後面附有圓形的背光，這等背光是一種平圓板，不施彫刻，不過少數亦有周圍刻着鋸齒形中央彫出蓮花的。

健陀羅式的彫刻，是脫胎於希臘彫刻的一見便可明白。如在脫克拉發見的迪阿尼薩斯（Dionysus）的半身像，哈坡克拉斯（Harpocrates）的小白石像等及大不列顛博物館所保存的海克來斯小銅像，都是純粹的希臘彫刻。

健陀羅彫刻之已發掘的爲數已有數千，其中少數雖有刻銘終無可以考徵其正確年代的東西。照最近的學說：謂紀元前一二世紀的彫刻品，最近於希臘的樣式，而且最優，年代愈下則手法漸弱而價值亦隨之而低下。此說大概是切當的。

## 三　中印度式的藝術

中印度式就是發生於恆河流域的藝術，大都是印度固有的東西。其樣式性質與健陀羅藝術大不相同。自馬爾耶朝起至佛教衰滅止，大別之可分三期：第一期從阿育王起經塞迦康巴安特羅至西紀三世紀終，第二期從第四世紀初喀坡旦朝的興起經戒日王朝至第七世紀之終，第三期從第八世紀至第十二世紀終佛教衰滅爲止。簡略的說：就是第一期爲發生期，第二期爲隆盛期，第三期爲衰頹期。

### A　第一期

**建築的遺物**　印度開化甚早，在西紀前六世紀佛教興起，從此佛教勢力漸次擴張，附屬於佛教的建築彫刻亦早有相當的發達。不過這等遺物差不多完全消滅而無痕迹。故現在所存最古的遺物當自阿育王時爲始。阿育王因記念佛蹟建立石柱，所謂阿育王石柱者，茲舉數種於下：

1. 陳列於甲谷他博物館的在拉姆派華（Rampurwa）發見的石獅柱頭及石牛柱頭。
2. 鹿野苑（Barnath）石柱（四獅頭）
3. 沙溪（Sanchi）石柱（四獅頭）
4. 台利石柱

其他在吠舍厘（Besarh）有二根，亞拉哈勃地（Allahabad）一根，佛降誕的藍毘尼園（Rummendei）一根，尼格利華（Niglihwa）一根，拉里耶納台哥（Lauryia-Nandangarh）一根，巴基拉（Bakhira）一根，沙基塞（Sankisa）一根。

這等石柱大都是灰色砂岩石造成的。樣式相同，手法亦相同，（柱頭的獸形彼此相異）表面刻有銘文。沙溪的石柱，全長約有四十二尺。石柱的表面磨光似鏡面，差不多可以照見顏面的。柱上有似鐘樣的柱頭，

其上又有厚的皿板，如拉姆派華這等柱的皿板上載有蹲的獅子和立的牛。鹿野苑沙溪的四隻獅子，是背靠背的蹲着的狀態。巴基拉的彫有立着的象。

皿板的周圍，彫着環形或動物，或者是鵝，耐冬等文樣的浮彫，這等彫刻的表面，亦同柱一樣的磨光。其技工的巧妙，足以令人驚嘆。而且拉姆派華獅子的彫刻，尤其是入神的作品，現在世界上所有的獅子彫刻，恐再沒有能與這獅子比擬的了！可惜其顏面已經損壞。鹿野苑的四獅柱頭，現在還完全保存着。沙溪柱頭雖同一形式，而手法較勝，可惜已多破損的地方。拉姆派華的牛的彫刻是寫實的，然亦多趣味。要之這等彫刻都是印度藝術之最古而且最優秀的。從此以後到現今二千五百年間，再沒有能與此可比的彫刻出現。當阿育王時代，印度領土接連大夏波斯，波斯希臘的優秀藝術，便源源輸入，故柱頭的鐘形，既類似波斯古都倍賽帕利斯的宮殿的柱頭，而柱的磨光亦模仿波斯的方法。（此法由埃及傳及波斯）至皿板的耐冬文樣，亦是取法於亞細利亞的。

阿育王的都城華氏城（古之波吒厘子城即今之派脫納 Patna 地方）法顯傳中有『城中王宮殿皆使鬼神作，累石起牆闕，雕文刻鏤，非世所造……』等句，則其宮殿的壯麗華美，可想而知。鹿野苑本殿的南室有石刻的玉垣，這玉垣有與石柱同樣的手工，從這點看來，大約亦是阿育王時代的東西。但表面雖用磨光法，而無何等裝飾。

據說阿育王時代所建立之塔，有八萬四千之多，塔多用磚建造，大凡與佛有緣的地方皆立塔以爲紀念。從塞加朝至安特羅朝之間，比較的有多數遺物。關於建築的東西，其主要的爲塔婆石的玉垣，門及窟塔婆之屬。於這時代比較確實的，有下列各種：

1．沙溪大塔　阿育王時代建立　西紀前二世紀的後半期

2．沙溪第三塔　約西紀前一世紀

3．沙溪第二塔　約西紀前二世紀

此等塔婆的周圍有玉垣及門，在後面說明。錫蘭的舊都亞納來特泊拉（Anuradhapura）亦有

4．亞白耶格里亞塔（Abayagiriya）　西紀前一世紀

5．羅安華里塔（Ruanwelli）　西紀前九〇年

上列各種塔中，沙溪大塔徑百二十呎，高約五十四呎，覆碗似的形狀，周圍設有一級高的巡行路。第二第三塔大體亦是同樣形式。故沙溪大塔與健陀羅式的形狀相比較，自有多少不同的地方。錫蘭的塔雖屬於沙溪的系統，而規模更爲壯大，全部用磚築成。亞白耶格里亞塔徑三百二十三呎，高當初說有二百七十呎，現在是二百六十呎，實爲印度錫蘭間最大的一塔。其四面的彫刻，確是紀元前一世紀頃的手法。

現在再把玉垣及門之主要者列舉於下：

1．沙溪大塔玉垣及門　玉垣西紀前二世紀的後半期，四方的門，西紀前一世紀的後半期。

2．沙溪第三塔玉垣及門　玉垣在西紀前一世紀，門西紀後一世

紀的前半期。

3．沙溪第二塔玉垣　約西紀前二世紀

4．巴哈脫（Bharhut）玉垣及門　西紀前二世紀

5．佛陀伽耶大塔玉垣　西紀前一世紀

6．鹿野苑玉垣　西紀前一世紀

7．亞馬拉佛地（Amaravati）玉垣　西紀第二世紀

8．抹兎羅（Muttra）玉垣及門　西紀第二三世紀

玉垣是圍繞塔婆周圍的一種東西。沙溪大塔的玉垣規模宏壯，而無裝飾。其他的玉垣，不論柱和橫貫柱上，多有圓形的浮彫，圓形內刻着人物造花。抹兎羅博物館所陳列的柱的正面彫着人物，背面作蓮花紋，塔婆形等，角柱上常彫着八物像，祠堂家屋城門這等圖形。如巴哈脫亞馬拉佛地的笠石上，則彫有蓮花連續文，寶相華，華繩等文樣的浮彫。門在塔婆的四方，現在所存最著名的是沙溪大塔的四門，在貫柱的一面，有精細的彫刻。第三塔的門，其意匠亦略相間。巴哈脫的門比較的稍古而且奇拔。我們從這等玉垣及門的彫刻上看來，便可認識當時藝術有意外的發達。

就這等玉垣，門等概括起來，則巴哈脫最古拙，沙溪雖次於巴哈脫，但略為精巧些。亞馬拉佛地抹兎羅對於技工的熟練上似較增進，如同阿育王柱相比較，則阿育王柱確是精練的完作，且多以希臘波斯系的意匠為主，玉垣及門崇尚古樸，注重印度傳統的樣式，且多成於土人技術家之手。然耐冬華繩小珠模樣（Baed Ornament）等，多少亦受希臘波斯的影響。巴哈脫玉垣的笠石，其上緣亦有應用埃及風蓮花的地方。但外國輸入的分子甚微，全體仍多印度固有的精神和趣味。

窟殿亦是這時代所開鑿的，最主要的：

1．羅馬斯立希（Romas Risi）窟殿　西紀前三世紀

2．亞迦坦（Ajanta）第九窟第十窟　西紀前二世紀

3．亞迦坦第八窟第十一窟第十二窟第十三窟　西紀前一二世紀

4．亞迦坦第十五窟　西紀一八五年

5．開里（Karli）窟殿　西紀前一世紀

6．納西克（Nasik）窟殿　西紀前二世紀，西紀第二世紀

7．康內利（Kanheri）窟殿　約西紀一八五年

亞迦坦據說是時常有虎出來的深山中彎流溪的左岸山岩斷崖的中腹，或高或低的開鑿石窟，現在還有二十六處。從下流的石窟數起，第一窟至第二十六窟各各都有名附着。在上流亦有二三處，還在發掘中。其中最初作成的是第八窟至第十三窟（約西紀前一二世紀）其次第六第七第十四第十五之四窟（西紀二三世紀）第十六第十七第十八第十九之四窟約在五世紀的時候，第一至第六之六窟和第二十至第二十六之七窟，大約在六七世紀的時候。現在先把第一期造成的諸窟說明之：

這等石窟，可分二類：（甲）是安置塔婆地方的佛殿（Chaitya），（乙）是僧侶居住的僧房，（Vihara）第九第十窟屬於佛殿，第八第十一第十二第十三諸窟是僧房。其中最古而且最主要的是第九第十兩佛殿，約造於西紀前二世紀的時候。正面之廣統不及深長，後端成圓形，八角的列柱分立於內陣及左右入側，並向後方迴行着內陣的後方安置樣式簡單的塔婆。入口之上開着蓮花拱狀的大窗，天花板成穹窿狀。內部的柱及壁，不施彫刻，以佛菩薩及人物的繪畫作裝飾。僧房因無特別重要的地方，姑略之。

開里窟殿是當時代最大而且完美的窟殿。窟前有小庭，其前有石造玉垣，類似阿育王柱，右邊上面作着力士，左邊彫着獅子，其上部因已破損，不甚明暸，大約是輪形似的東西。窟之入口有向拜，外壁用二根八角柱支着，上面並開着五窗。往內部的進口有三道，上部開着大的蓮花拱窗，壁上刻着古樸的男女供養的彫刻。內部亦如亞迦坦窟殿一樣的深長而後端呈圓形，有列柱，後方安置塔婆。二重圓壇的上面有半球狀的塔身，其上有Tee，再上載着木造的傘蓋。二重圓壇的周圍亦作着玉垣狀，實在是沙溪塔式完全的標本。柱亦八角，礎成瓶形，柱頭上刻出男女人物像及騎牛的彫刻，比較亞迦坦窟殿似已進步。這大約是西紀前一世紀時候的建物。

康內里窟殿發掘於西紀一八〇年，其樣式頗覺類似開里，在琶倍的附近薩賽兒島的中央的山岩上，規模略小，內部列柱雖與前述的相同，而對於雄大這一點上，自比較的稍遜。

**彫刻的遺物**　在這一期的彫刻，如前述阿育王的獅子，牛的圓彫，沙溪巴哈脫亞馬拉佛地抹兎羅等之玉垣及門的人物動物像的浮彫，開里窟殿壁面上的男女人物像的浮彫上看起來，便可明暸當時彫刻的樣式。現在在各處博物館中所存許多佛菩薩龍神等彫刻品，就其中年代比較精確的，略舉數例，說明於後：

甲谷他博物館中所保存的阿育王都城派脫納附近所發見的菩薩立像，從他的石材磨光這一點上看來，大約是阿育王朝相近年代的東西。頭部兩手都已遺失，身體肥大，纏着裳，用粗紐結於臍下，又有長布從左肩斜掛至胸，並附有胸飾。陰部透露以表示薄裳，這是第一期作品的特色。其手法古樸，雖未脫幼稚氣，而有豪壯的感想。這彫像上除磨光之外，沒有些許希臘波斯式的影迹，確是印度固有的樣式。

鹿野苑博物館所藏由鹿野苑地方發見的迦膩色迦王時代的菩薩立像，附有大的天蓋，像之臺座的周圍刻有銘文（迦膩色迦大王三年冬三月二十二日造）此像軀幹亦肥大，右手已失，着裳並有上衣，露着右肩，左手支於腰，衣和裳都表現着極薄的樣子，故陰部亦透現裳外。衣文極簡單，從衣端及肩至腕這等地位刻着細線的褶。圓額大眼，兩足之間有獅子像。總之此像雖繼續前述的形式而技巧上比較的進步。然這等彫像，毫無健陀羅式的狀貌發見。健陀羅式早已發達於派迦坡地方，迦膩色迦王時代餘勢未衰，其領土包有中印度的西部，在比較近的抹

兎羅而不行希臘印度式，實在是不可思議的現象。而且在抹兎羅發見的迦膩色迦王的立像，亦毫無健陀羅式的表現。(像藏抹兎羅博物館)此像頭和兩腕均失，姿勢硬且直，足上穿着膨大的皮靴，從衣上的刻銘，知是王的彫像。與向迦基地利大塔中發見的舍利壺上迦膩色迦王的肖像及當時代所鑄銀幣面上的王之肖像相似。但抹兎羅當時建築的裝飾，(玉垣等)往往用華繩，耐冬文，波斯式柱頭等，彫刻上亦有許多健陀羅風的胸飾發見。在這等地方看來，亦不能說是毫無關係。大概是健陀羅式的專長的手法和精神，不稍稍入於彫刻，故使觀者無這等趣味的感想。附屬於此像的天蓋徑七尺五寸，中央刻有蓮瓣，周圍繞以狹帶，刻着蓮花文及種種有翼獸，更在外輪內刻有寶瓶，法螺，耐冬，卍字，菓盆，華繩，三寶，雙魚等十二寶。像的樣式上雖無健陀羅的影響，這天蓋的文樣中則有健陀羅的形迹。

抹兎羅博物館所藏彫像中，有一菩薩立像，比較鹿野苑博物館之菩薩立像年代略早，與沙溪發掘的龍神像同樣式同時代的大作。又有釋迦座像，據說是中印度式中最古的釋迦像。臺座上有刻銘。佛克爾氏(Vogel)從字體上鑑定他是月氏時代的遺物。眉長眼略大，口邊略向上，頭髮在頭頂作螺捲狀，左手作彎形的姿勢。掛在肩及腕的衣上和趺坐兩足下的衣上，作着線條。背光圓形，其周緣連刻半圓形。臺座上刻着三只獅子，左右有兩菩薩，上面有菩提樹及兩天人。印度在上代的藝術絕少製作釋迦像的，沙溪巴哈脫的玉垣及門的彫刻上亦未發見過佛像的地方，這等彫刻，以佛的傳記爲題目的甚多，往往以一種標識用以代佛。例如四大事蹟中的降誕，用摩耶夫人的無憂樹，苦行成道則用菩提樹來表現，說教則用法輪，涅槃則用塔婆。以後希臘印度朝的技術家在希臘受着他們彫刻釋迦像的新信仰的影響，纔彫出這等佛像來。一傳至抹陀羅，再從抹陀羅傳至摩揭陀方面，佛像的彫刻方始盛行。故現在所存中印度式的佛像中，要算這等像是最古的了。

要之當時代的彫刻，在阿育王時代輸入波斯希臘式的技術，一時竟作成了許多傑作，在健陀羅地方盛行希臘印度式的藝術。但這等優秀的藝術的傳來，對於印度技術家，並不與以特別的影響。雖然多少得到他們的暗示和裝飾方面的細部的輸入，在彫刻的形式上仍不受極大的感化。佛菩薩及其他人物像的體格比例，衣文，頸飾胸飾等，亦各取不同的途徑，決非完全取模仿的態度，故能發揮他們固有的特色。

### B　第二期

第二期從第四世紀始至第七世紀終，約四百年，包含喀坡旦朝及戒日王朝，爲印度固有文藝的復興期，亦即是他們的全盛時期。在這一期的藝術，雖比前期簡樸，然在形態及精神上則非常發展，可說是印度藝術的黃金時代。法顯往印度的時候，正是喀坡旦朝文化的最盛期，玄奘三藏到此，又值戒日王的全盛時代。這時代的藝術的遺物，在建築方面則窟殿之外，極少完全的東西，彫刻則發見的資料還比較的豐富些，繪畫亦有少數遺留在各處。現在把當時藝術的形式分別說明於後：

**建築的遺物**　這時期窟殿之重要者：

1. 亞迦坦石窟　第十六至第十九之四窟，（五世紀）第一至第六之六窟及第二十至第二十六之七窟（約七世紀）
2. 安羅拉石窟　第一至第十二之十二窟

亞迦坦石窟中第十九第二十六兩窟爲佛殿，其平面類似第九第十兩窟，前面的彫刻及裝飾，豐麗達於極點，內部自柱至小壁亦充滿精巧的彫刻。第二十六窟周圍之壁上作着大涅槃像及多數佛龕安置於內部的塔婆前面，亦有高浮彫的佛像并許多彫刻。如果這等東西還能完全保存當初那樣絢爛的彩色，其精麗華美當更令人驚歎不置了。（第二十六窟適在玄奘三藏到印度的時所成，正是印度藝術精美達於極點的時候）這二窟之外，都是僧房，其代表的要算第十七窟第一窟及第二窟，前面統有前廊，內部有列柱圍着的廣間，外周造有走廊，更在後方因安置物像而設有內陣，廊下三面之壁間開着入口，在深間又造許多小室，是僧侶坐臥的地方。天花板是格子式的，上面描着草花人物等文樣。前廊的柱，入口和內陣的入口等，統刻着許多唐草文樣，男女人物像，內部廣間的柱亦彫着人物獅子唐草等彫刻，並施以彩色。而且內部的壁面上描着釋迦的傳記本生譚及其他之繪畫，佛菩薩及種種人物，宮殿樓閣，草木人物等等，其用筆既極暢快流利，而構圖人物的姿勢及各種表情無不極盡其妙，確是無上的傑作。

安羅拉石窟共有三十三處，其中佛教的石窟佔十二，印度教的十八，闍伊那教的三。現在單就佛教的石窟略述之。安羅拉是在高原的盡處很高的斷崖上所開鑿的石窟，關於佛教的大約在六七世紀時所作。第十窟是佛殿，其他都是僧房。這第十窟的意匠，頗有趣味，內部極廣，是普通的平面，塔婆的前面有佛像的彫刻，各僧房上亦各各有纖巧的裝飾及佛像等。其中最優美多趣的，要算第十二窟，是廣百十五呎深四十三呎三層的大石窟，手法雖簡單而外觀甚宏壯，在第二第三層上有多數佛菩薩像的彫刻。

現在再把構造的遺物之主要者，列舉於後：

1. 沙溪佛殿及僧房
2. 鹿野苑塔婆佛殿及僧房
3. 那蘭陀精舍塔婆佛殿及僧房
4. 錫蘭亞納來特帕拉（Anuradhapura）諸伽藍

上列之外，拘尸那揭羅伽藍址，祇園精舍伽藍址，舍衞城內塔婆等，都是近年所發掘的。

沙溪佛殿及僧房　沙溪大塔的東方及南方有多數佛殿及僧房，佛殿建於大塔附近的東南，規模雖小，還完全保存着。前面有彫刻的柱。全體適當，細部的手法亦甚巧妙。大約是五世紀的時候所作成的。大塔之南邊有大殿堂址，現在還有十餘根柱立着。這建築物大約是七世紀的。

鹿野苑塔婆佛殿及僧房　鹿野苑是釋迦成道後初次說教的靈蹟。從前有廣大的伽藍，大唐西域記中『區界八分，連垣周堵，層軒重閣，麗

窮規矩，僧徒一千五百人』可見玄奘在印度的時候，有隆盛的伽藍。近年考古局發掘之後，大塔之外露見許多佛殿僧房，幷發見數千石佛及其他遺物。現在卽在其傍建設博物館陳列這等發掘品。大塔原是早已知道的東西，依近今學說：約是七世紀的建物。徑九十三呎高四十三呎的石造圓壇上，更用磚築成圓形的塔身。全高百四十三呎。圓壇周圍，有纖細的唐草文樣雷文等浮彫。佛殿遺迹在大塔的西北，其周圍羅列多數小塔，小佛殿。又有廣大的僧房在伽藍址內一部分一部分的掘了出來的，同時佛殿之外還發見樑柱等物，其中亦有極精巧的彫刻。大約亦是七世紀的東西。

那蘭陀精舍遺址　那蘭陀精舍是第五世紀帝日王所創立的，歷代國王更興建之至玄奘三藏到此地的時候，已成大規模的大伽藍，僧徒約有一萬人。玄奘亦曾留住此間，從學於戒賢，西域記中對於伽藍之事，記載甚詳。現在考古局正在盡力發掘，西域記中所記載精舍塔婆等事，與實地的遺跡相對照，想來大體必相符合的。現在發掘中的遺跡，在中央的大土堆，卽是大僧房遺址，東西約百八十三尺，南北約百十三尺，中央有中庭，外周爲廊，更在其外周配置三十九座僧房，乃三層磚築的大建築中庭設有塔婆坐禪室，（二室）井等。土堆高約五十餘尺，塔的內部還有磚築的方塔，又在周圍發見許多小塔。其他遺迹正在各處試掘中，尤其注目在大僧房東北約四十間的地方。方塔的基壇是掘出的，這基壇方約百尺，周圍立着有細密裝飾的短柱，柱間彫刻佛菩薩伽陵頻加唐草等物。葛石上作出小蓮花拱形及禽鳥等手法頗精，大約是六七世紀的東西。從這那蘭陀精舍遺址絡續發見的佛像，陶器及其他工藝品，數已不少，將來發掘完了之後，定可得到許多當代貴重的資料，也許就在這地建造博物館的。

**錫蘭亞納來特帕拉諸伽藍**　亞納來特帕拉從紀元前六世紀起是一建都的地方，紀元前三世紀佛教輸入，乃盡力經營堂塔伽藍，紀元四〇〇年法顯到此地，卽是王宮伽藍最壯麗的時候。其記述亞白耶格里亞大塔的地方說：『高四十丈，金銀莊校，衆寶合成，塔邊復起一僧伽藍，名無畏山，有五千僧，起一佛殿，金銀鏤刻，悉以衆寶』又說『城中——屋宇嚴麗，巷陌平整，』其宏壯華美可想而知。然而其後屢遭南印度的泰米爾 (Tamils) 族的侵犯，終於紀元七六九年遷都於坡羅奈路華 (Polonaruwa)，亞納來特帕拉因此漸至荒廢了。近年考古局發掘這地方，發見埋沒於森林中的王宮伽藍的遺跡甚多。因世界大戰，雖暫時中止工作，將來繼續調查之後，一定還有許多建築物的遺址發見。這等王宮，王妃宮，別宮以及用人工開鑿的大小池沼浴場，許多堂塔伽藍，大概都是這時代所造的東西，從建築物的裝飾彫刻等上看來，便可明瞭的。

**彫刻的遺物**　這時代的彫刻，正是印度彫刻全盛的時代，所以遺物亦比較的有多數留存着。亞迦坦安羅拉等殿窟中有許多高浮彫的彫刻物，甲谷他鹿野苑及抹兎羅博物館拉哈爾拉克納的博物館沙溪佛

陀伽鄉的陳列所中有多數圓彫。這時代的彫刻，對於姿勢，比例，面相，衣文，裝飾等，都極雄壯精美，而不受他種樣式的影響，故能發展他們固有的特色。

這時代的彫刻，大概可分兩個流派，其一是發達於抹兔羅地方的，假定稱之曰抹兔羅式，其代表的作品，多存於博物館。他一種以摩揭陀地方為中心的，假定稱之曰摩揭陀式，其代表的作品多存於鹿野苑博物館。實在這兩種彫刻的精神和性質，大體無甚差異，不過抹兔羅式的衣文上有流暢的線條，摩揭陀式省略這等線條，而刻着薄衣纏繞身體的樣子。蓋抹兔羅式是把第一期中彫像上所有的線條更加發展，摩揭陀式是漸次消滅的結果，這就是兩派不同的要點。

甲谷他博物館所藏釋迦立像，發掘於抹兔羅，即是抹兔羅式的代表作品，亦是印度彫刻中的傑作，大約是五世紀的東西，其姿勢及身段比例既極適當，而且面相端嚴，衣文流利，彫刻手法的周到，自足令人歎賞。在後面的圓形背光，刻着蓮花，耐冬，寶相華，華繩等繞於周圍，各種文樣配置的巧妙，差不多在印度彫刻中無出其右者。此像出現於喀坡旦朝文藝的最盛期，帶有犍陀羅式和他種的情調，然全體的樣式，決沒有受着他的感化，完全是從第一期流下來的傳統的藝術，伴同他種文化發達的潮流而得到極度的發達的。

拉克納博物館所藏釋迦立像，臺座上有銘文，記明紀元前五五〇年所作。其姿勢一切與前述的相同，頗能表現雄健的性質。佛陀伽鄉的大塔中亦有同此像同樣式的釋迦立像，衣文之線似較遒勁，大約是五六世紀的東西。甲谷他博物館所藏在摩揭陀出土的釋迦立像，其面相完全與唐朝式相似，這是唐朝藝術多受中印度式的明證。

抹兔羅式的佛像，分布甚廣，沙溪伽藍四十五號佛殿內的釋迦座像（十七世紀）拘尸那羅涅槃堂內涅槃大像，（六世紀，長約二十尺）錫蘭亞納來特帕拉的羅安華里（Ruanwelli）塔側釋迦立像及但姆勃拉（Dambulla）窟室內的多數佛像涅槃像，大都是抹兔羅式。

摩揭陀式的代表的傑作，在鹿野苑博物館中有釋迦初轉法輪坐像，大約是五六世紀時候的作品。面相清雋，眼略俯視，衣薄而無褶線，只在兩脚間飄出的襟端略有襞褶，與抹兔羅式的配置多數褶線，其手法顯然不同。臺座的正中有法輪，更刻着最初的弟子五人和一婦人一小童，佛像的背後有大圓光，彫着纖巧的寶相華文的浮彫，更在上部作有飛天，圓光下的後屏左右彫着奇獸，上面彫有鰐魚的頭部，這類手法，在印度的彫像及亞迦坦等壁畫上甚多。

甲谷他博物館所藏在鹿野苑發見的釋迦立像，亦是摩揭陀式的一種。衣薄可透體，衣文只在沿頸袖間襟端刻着。圓光的周圍刻有雄壯的唐草文樣，大約是五世紀的作品。我國山東省青州駝山佛龕內的壁上，亦有這樣的浮彫，不過肉體是不甚透露的。

此外如在那蘭陀精舍發見的觀音立像，手法亦甚簡單，大約是五世紀的作品。亞迦坦第二十六彫塔婆前面的本尊釋迦像（第七世紀）

肉體可以透見，不作衣文，手法亦極簡單，但技巧頗優。在馬基華（Mankuwar）發見的拉克納博物館所藏釋迦坐像，亦是摩揭陀式重要的彫刻，從銘文上看來，知是紀元四五〇年的作品。

摩揭陀式的佛像，分布頗廣，沙溪喀內利佛陀伽倻亞納來特帕拉尤其是鹿野苑的博物館中，差不多有數百軀陳列在那裏。

**繪畫的遺物**　這時代的亞迦坦壁畫，可稱世界的偉觀。其主要的傑作：如西克利亞山的崖壁上描着的飛天供養畫。惟因錫蘭政府保護這貴重的作品，現在不能見到他的實物，祇在可倫布博物館中有模寫的作品，用黑赤黃綠等彩色描寫，其姿勢體格，固然極其雄壯，而顏面尤富於表情。考其樣式，實與中國唐朝的作品相似。可知中印度喀坡旦式的藝術，一方流入於亞迦坦錫蘭，而他方流入於中國，確是唐式大成的一要素。

近年發見的，有距錫蘭的康臺（Kandy）五哩半地方的新臺格拉（Hindagala）的壁畫，這是釋迦說法的圖形。衣文描線的性質與喀坡旦式的彫刻相同，實與西克利亞的壁畫是同一系的東西，不過筆致不及西克利亞的流利。據學者考查的結果，斷定這壁畫是七世紀的作品。

### C　第三期

第三期從第八世紀至第十二世紀終，因回教徒的侵犯，佛教差不多至於絕迹於全印度。前期之終戒日王薨後，印度分裂為許多小邦，印度教漸漸得勢，佛教受極大的影響，攝取教義而變更其性質，以至漸次衰頹，僅僅保留印度東北部別哈阿列薩兩地的小範圍。這別哈地方，達廨巴拉（Dharmapala）出而立巴拉（Pala）朝，自西紀七七五年起繼續四百餘年，終至亡於回教徒。（一一九三年）這巴拉朝歷代國王，都能熱心維持佛教，羣集許多僧侶於那蘭陀精舍，頻將衰頹的佛教，因此亦得暫時保持其餘喘。然而漸次受印度教濃厚的影響，其藝術和教義，終於墮落。於是初期的東西，遂流入於唐日本而變成密教的藝術，後期的亦流入西藏而為喇嘛教的藝術。

**建築的遺物**　這時代的遺物，大都屬於印度教闍伊那教的居多。沙溪大塔的東方，有一僧院遺址，其後方建立佛殿，由這佛殿的彫刻樣式上看來，大約是十世紀的建物。與鹿野苑那蘭陀精舍前期的作品相比較，則這等建物已漸失了印度藝術的纖弱華縟的趣味。沙溪的伽藍地，有這時代的許多建築的彫刻，錫蘭舊都坡羅奈路華（Polonaruwa）地方，亦有這時代的佛寺址，大涅槃像的殘留物。

要之這時代因佛教衰頹的結果，建造物的遺蹟甚少，而印度教闍伊那教的遺物反多。現在姑且不依時代的次序，把佛陀伽倻的大塔，在這一節中略為說明之：

佛陀伽倻大塔為紀念釋迦成道的靈蹟，其周圍的石玉垣，大約是紀元前一世紀的建物。玄奘三藏的大唐西域記中『菩提樹東有精舍，高百六七十尺，下基面廣二十餘步，壘以青甎，塗以石灰，層龕皆有金像，四

壁鏤作奇製，或連珠形，或天仙像，上置全銅阿摩落迦果（亦稱寶瓶，又稱寶臺）』記載關於大塔的情形。十四世紀初，緬甸佛教徒再與近代更以漆喰修復其外部，外觀上爲之一新。現在大塔高約百八十尺，基廣約五十尺，即以二十六尺高的方壇上作九層的大塔，四隅建立三層的小塔，在二層的方壇的四面列柱之間設有佛龕安置石佛像。我國北京五塔寺之塔，在高方壇上樹立五層的塔，即是模仿佛陀伽耶大塔的。

**彫刻的遺物**　這時代的佛像比較的多遺留在鹿野苑佛陀伽耶那蘭陀等地方，比較前期的作品，其手法已漸次墮落，多多面多肢的奇怪的像。此期的彫品，雖不及前期的品位高尙，但與中國西藏的喇嘛佛教及日本的密敎有極大的關係。

俱尸那揭羅涅槃址附近發掘的苦行菩薩像，大約是八世紀的遺物；後屏蓮花的手法及有三重平面的臺座形狀，即與後世喇嘛藝術有關係。甲谷他博物館所藏苦行釋迦像，大約亦是八世紀的作品，在後屏的塔婆以及臺座上刻着的獅子，象等，都是喇嘛塔和臺座的本源。

那蘭陀摩利支天像，大約亦是八世紀的作品，有三面（一面是猪面）三目八臂，右手拿着弓，索，鈎，（一臂已缺不明）左手拿着劍，金剛杵，箭，（一臂亦缺不明）頭後負着火焰，臺座上刻出七頭的豬，與日本的密教藝術頗有相同的地方。而且屈右足伸左足的姿勢，尤在密教上明王部的像中甚多。

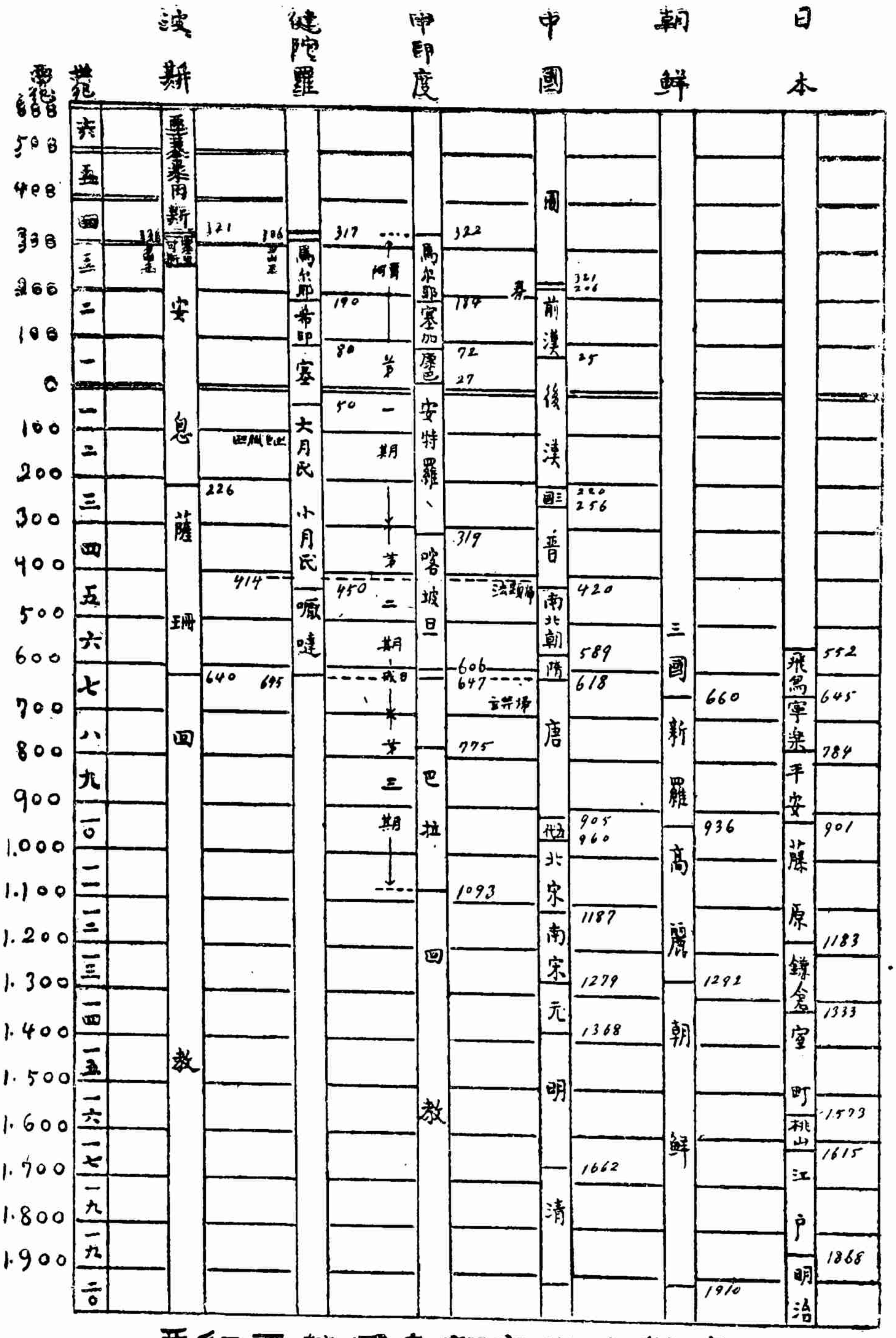
**繪畫的遺物**　這時代之佛教的繪畫，在印度可說完全沒有遺留物。不僅是佛教的，就是屬於印度教闍伊教的亦祇在安羅拉殿窟略存其形迹。唯有錫蘭舊都坡羅奈路華 Demala Maha Seya 的壁畫，可算當代的代表品。這壁畫大概屬於前期樣式的系統，不過佛像的形狀，衣文的描法上略有變化，近似於緬甸暹羅的佛像。

總之這時代的繪畫，祇在錫蘭有少數殘留着；在印度已完全消滅，以後只見由波斯輸入的繪畫了。

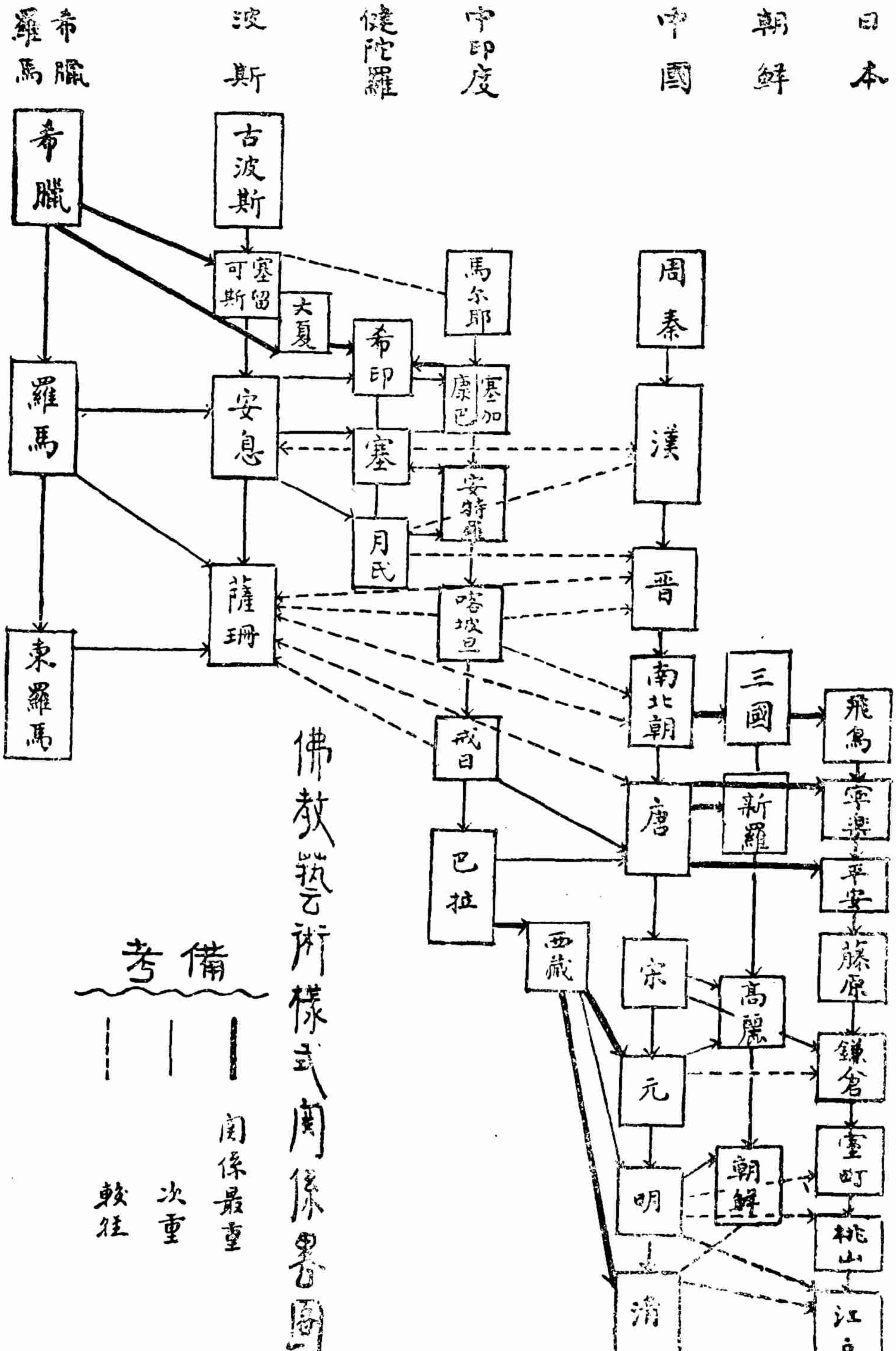
## 四　印度佛教藝術的概觀

印度的佛教藝術，既如前述，由健陀羅式（印度河流域）和中印度式（恆河流域）二大系統而成立。要明瞭這兩樣式的起原，互相關係；並與周圍各國的關係，現在特立一「亞細亞諸國各朝年代比較表」及「佛敎藝術樣式關係略圖，」如果把這兩表對照之，便可明瞭以印度爲中心其周圍諸國的文化的互相影響及樣式的關係。

健陀羅式的藝術，如第二表所示，從希臘印度朝的塞加朝輸入印度傳統的樣式；一方從波斯及大夏輸入古波斯系希臘系的樣式。渾和融合之而成優秀的一大樣式。塞及月氏時代繼承之同時亦多少受着中印度及安息藝術的影響。安息的文化得於羅馬的不少，所以羅馬的影響亦略及於健陀羅。但健陀羅樣式的中堅既成立於希臘印度朝，以後因祇是繼續的，故所受安息羅馬的影響亦不多。五世紀中葉，因嚈噠族的侵略，健陀羅式的藝術，遂蕩然掃地而歸於消滅。




亞細亞諸國各朝年代比較表


希臘羅馬
波斯
健陀羅
中印度
中國
朝鮮
日本
希臘
古波斯
塞留可斯
大夏
馬尔耶
希印
塞加康巴
羅馬
安息
塞
安特羅
月氏
薩珊
嗒坡旦
東羅馬
戒日
巴拉
西藏
周秦
漢
晉
南北朝
三國
唐
新羅
宋
高麗
元
明
朝鮮
清
飛鳥
寧樂
平安
藤原
鎌倉
室町
桃山
江戶
備考
關係最重
次重
較往

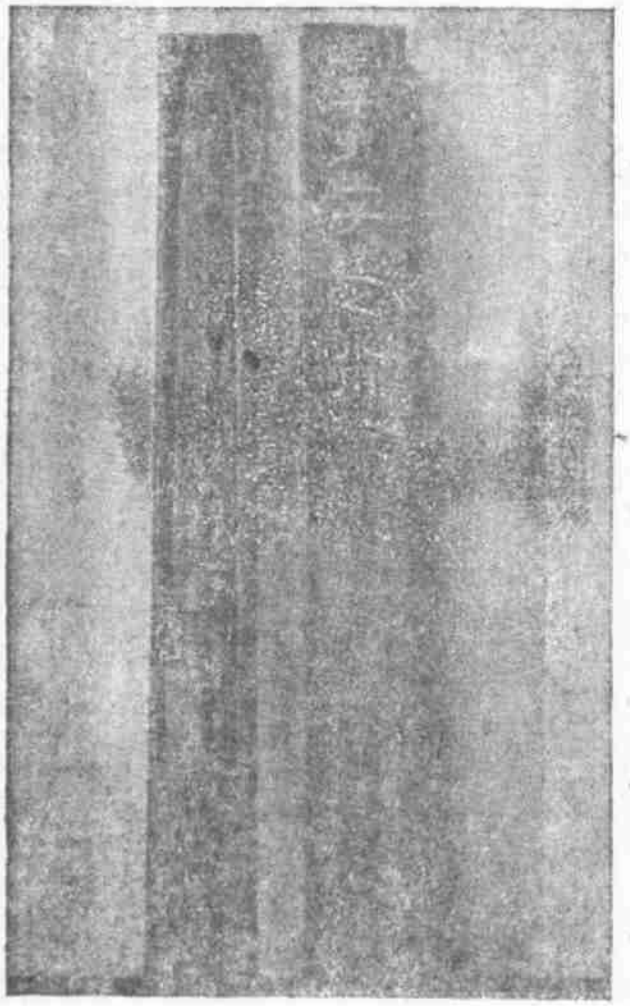
佛教藝術樣式關係略圖

中印度藝術，伴同古代文化的進展早有相當程度的進步。阿育王時代輸入希臘波斯式的文化，我們只把阿育王石柱的遺物上看起來，便可證明當時藝術的異常發達。塞加朝康巴朝安特羅朝對於古來傳統的樣式上亦稍稍攝取健陀羅的細部而發揮固有特色。中印度的西部一時亦入於月氏國迦膩色迦王的版圖。當時盡力建造堂塔伽藍，彫作佛像，因為他們努力保持一種固有的傳統的特色，健陀羅樣式的異精神，終至無從進來。

喀坡旦式的藝術，多少與薩珊朝的樣式互有影響，但因當時文化的異常發達，仍能發現他自發的固有的藝術。原來喀坡旦式的藝術，是古來傳統的樣式上被新興文化的精神化練之後的一大產物。不但印度藝術有這喀坡旦樣式始放永刼不滅的光輝，而且影響及於中國和日本。

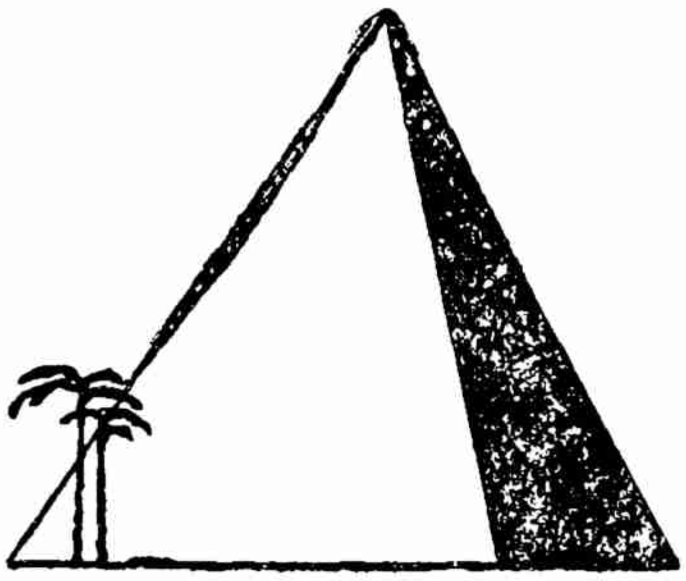
戒日王以後，印度佛教一蹶不振，雖得巴拉朝的保護，在別哈阿列薩地方維持其命脈。然受印度教的大感化，藝術亦漸漸衰頽。十二世紀終因回教徒的侵入，遂至根本覆沒。從此以後，佛教差不多已絕迹於全印度，祇在克西米爾納巴等北境山間和錫蘭地方維持他僅僅的餘命而已。

## 吳季子之子逞劍



此劍為孫退谷舊物，漁洋竹垞牧仲諸老咸有題詠。阮文達載入積古齋款識中，吳侃未釋之曰『吳季子之子逞之永用劍，』所謂一字千金者也。清同治中，余妻祖呂曼叔先生觀察潼商，得之長安市上。光緒戊申為人竊出，舅氏莊思緘先生得之毘陵，因以見貽。劍已斷為三截，紅翠斑駁，古澤黝然。

戊辰夏說劍樓主人吳葭記



# 中國畫之解剖

蔣錫曾

## 一

畫法有中西，畫理無分乎中西也。然中西畫各有其絕詣，並各保有其領域，不肯相互溝通以闢大同之途徑。此等畫家的門羅主義，雖經新學界多數人鼓吹解放而卒未能打破焉。此緣於中西民族之歷史不同，思想不同，而研究功夫又不同，故作此畸形之發達也。中西畫不同之點，未始非可貴之點：譬彼二人行遠，趨向兩歧；必其進步愈速，然後距離愈遠；倘使如壽陵餘子之學行邯鄲，則國能未得，故步先失，反不足觀矣。

中國畫始於秦漢以前，盛於六朝之後；遞衍遞嬗，代有變遷。大抵古人多作人物故實，佛道牛馬；後世多作山水林石，花竹禽魚；前者多尚繁複，後者多尚單純。因吾國人性尙閒適，以蕭疏瀟落，為士子之美德。故近世畫風，專以寫意為丹青之能事；重神韻而不重形似。非不知形似之為貴也；特以形似之外，另有可貴者在，故不屑為之也。東坡詩曰：『論畫以形似，見與兒童鄰。』倪雲林論畫云：『僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。』均足以代表中國畫家之思想。

中國畫法之衣鉢相傳，數千年而不墜者，文人墨客之力居多；其次則帝王之知書畫者也。若庸夫俗隸，及不識字之工匠，蓋少有焉。張彥遠曰：『書畫之術，非閭閻之子可學也。』郭若虛亦云：『自古奇迹，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫。』於是研究者寡，而意境特高。西洋畫之流傳較為普通，其專門名家，往往出身於油漆匠人；故至今用筆，尚具刷之形式焉。然其研究功夫，則遠在中國之上；自十九世紀以還，更用精密的科學方法，簡練揣摩；對於光線空氣及色之分解，與夫力線之感覺，永久之實在，形體之分割等，而演成種種之革新畫風。非若我國專以保守為能事者矣。

中國畫側重線條，西洋畫側重陰影。因中國書畫同源，線條與書相近者也。西洋畫則濫觴於古代雕刻；而雕刻之最先發達者，當推埃及與希

臘羅馬；此數處者，皆屬熱帶日光強烈，陰影濃厚之地；故其畫於不知不覺中，漸與天然境界相湊合；蓋不如是則不足以滿足其習性也。再就種族上言之：西人深目高鼻，其面上所現陰影特爲顯著；故亦爲養成習性之一端。

中國言學問者，必曰由博反約：中國畫之有特殊的價值者，蓋亦不外由博反約的功夫也。夫天地間物，形形色色，大小巨細，在人耳目者，何一不可以入畫？然無擇別能力，則其畫必屬俗格。李營丘倪雲林惜墨如金，極言其筆墨不可浪費，亦即守約之意。中國畫不重視陰影；因陰影於筆墨太不經濟，故可省者則省之。山水布局，重想像而不重自然；因自然界無謂之景太多，非我所取也。畫家登山玩水，往往於千巖萬壑中，僅取片石；於千樹萬樹中，僅取數枝；所取愈嚴，足證其理想愈高。故作畫時，雖一點一拂，亦莫不饒有奇趣，含蓄無限之情意，使人百讀不厭；其結構之謹嚴，至不能增減一筆而後快。嘗見賞鑒家讀西洋畫者，不須臾而畢事。一至讀中國畫，則反覆審玩，歷時許久，尙留連不忍去。實例如此，屢試不爽。此非觀者獨嗜中畫而不諳西畫也，亦非所見之西畫適爲惡札，而中畫適爲佳品也。特以中畫之本質，實具有感人之魔力耳！人情莫不喜清潔，而惡汚濁。譬諸飲食：芻豢八珍，味雖至美，若稍雜糞蛆，鮮有不出而唾之者。中國畫之擅長，第一在筆墨雅潔，有由博守約的功夫，此當爲世人所公認者也。

## 二

中國畫有所謂六法者。蓋昔人研究畫理之心得，畫法之結晶，而吾繪畫界之大憲章也。此等萬世有效亙古不磨之憲法，非特中國畫家所宜遵守；抑彼西洋畫家亦未可弁髦之也。不過西洋畫家對於研究注意上微有不同；故風趣遂不能一致焉。按南齊謝赫所傳六法：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類傅彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。依中國畫家之見解，則此六法之前後次序，即不啻畫品之前後等第。屬於前者，其品愈高。屬於後者，其品愈低。歷代作者，縱流派未盡相同；而守此規律之心，不能動搖。然以此法轉律諸西洋畫，則稍異趣。試表明如左：

中國畫偏重者 ── 氣韻生動、骨法用筆

西洋畫偏重者 ── 應物象形、隨類傅彩

中西畫同重者 ── 經營位置

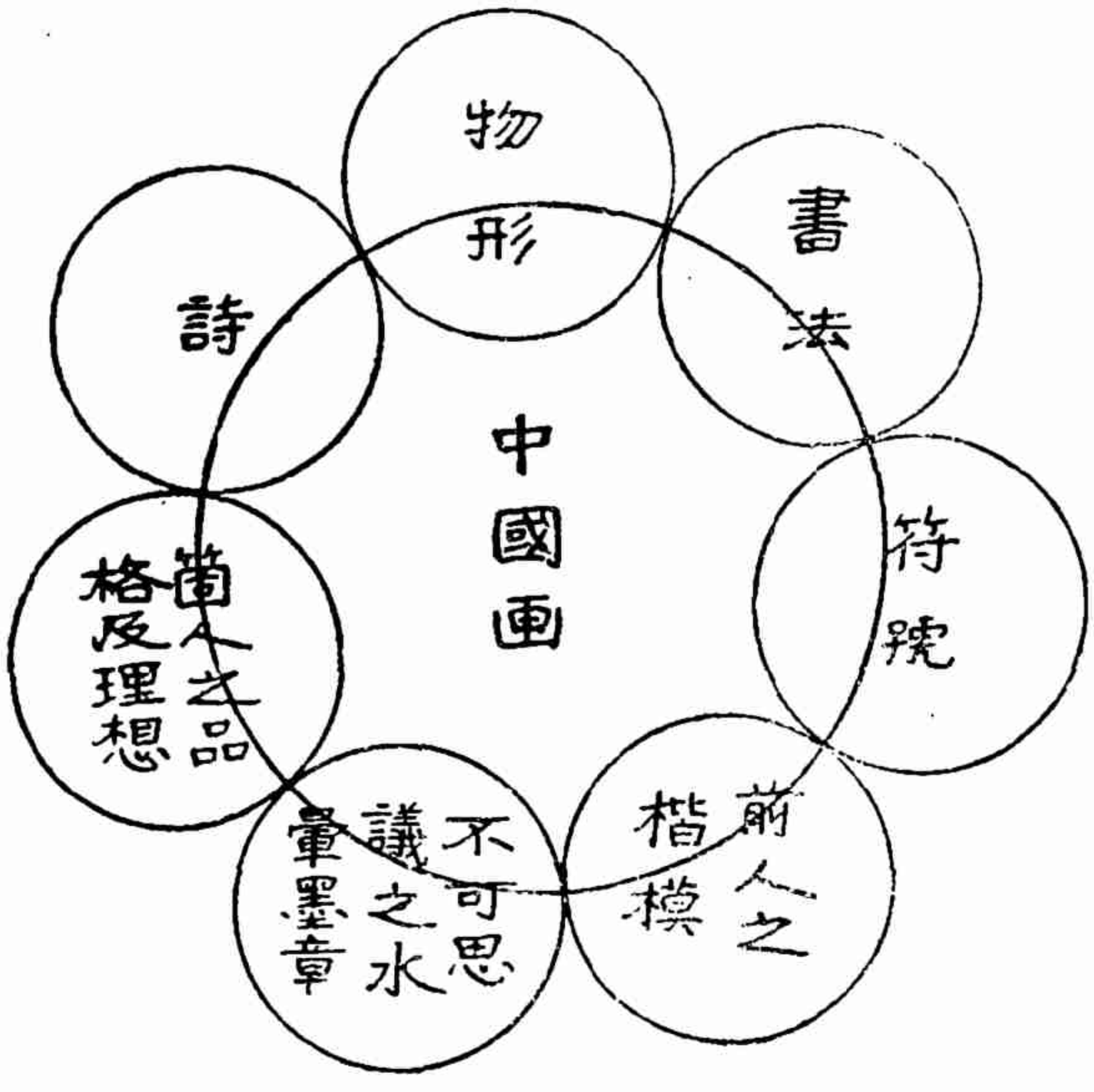
中西畫皆不甚重者 ── 傳模移寫

中國畫偏於主觀的，精神的，藝術的。西洋畫偏於客觀的，形式的，科學的。故其所表現者亦各有所偏。至西洋畫亦間有偏重精神者：如意大利之未來派（Futurism），德國之表現派（Expressionism）之類；則屬於異軍特起之別派，而不能概括其全體。亦猶之中國不能以揚州八怪爲正宗也。

中國畫有內美的趣味，西洋人頗不易領會；反之西洋畫家獨得之祕，中國人亦驟難企及；此二者固未可軒輊也。惟中國氣韻生動之說，意義玄深，最易啟人懷疑，前賢解釋，亦不一其詞。唐元生云：『氣韻生動，與煙潤不同。蓋氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣。而又有氣勢，有氣力，有氣機，此間謂之韻。而生處動又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡，動而不板，活潑迎人。要皆可默會而不可名言。如劉褒畫雲漢圖，見者覺熱；又畫北風圖，見者覺涼。至如煙潤，不過點墨無痕跡，皴法不生澀而已，豈可混而一之哉？』按繪畫上原理，不外精神與形體之調和。二者不可偏廢。有形體而無精神，則形體為死物。有精神而無形體，則精神無所寄託，亦即無從表現。中國氣韻生動之說，蓋能與此暗合。所謂外師造化，中得心源是也。然調和形神，亦豈易易？古來有六長，六要，八格，三病，十二忌，概為兼顧形神立論。戴文節更為七候之說。其言曰：『作畫須得七候。一精楮，二筆與手稱，三色墨淨，四新遊山水或新見名蹟，五案畫者工賞鑒，六意與七工夫當不生不熟之際。七候備而後佳構成。』觀此乃知得一佳畫，其構成之條件甚多。佳畫之中，原有幽深，澹遠，沉雄，蒼厚，清勁，靜穆，古雋，遒鍊，種種氣韻，皆與前項條件有密切之關係，差之毫釐，謬以千里，例如畫中之霸氣，市氣，匠氣，濁氣，甜，邪，俗，賴，等氣，何不可稱之曰氣。但為大雅所不取耳。

## 三、

中國畫家論繪畫的天才，必不讓於西洋。其畢生精力，或直接用之於畫，或間接用之於畫外之詩文書法；雖研究方法彼此不同，而其所以成就斯畫者則一也。茲先將中國畫所含要素示圖如左，而後逐項說明焉。




（一）物形　描寫物形，蓋繪事之初哉首基也。無論中西，莫能越此公例。惟中國自古不專尚形似，雕繪之工，遠不如西洋之寫實派（Realism）；然亦未蔑視形似如西洋未來派表現派之過甚也。唐韓幹最工寫生，其畫馬以內廄之眞馬為師，且善描摹筋肉，頗合於現代曲線美之畫意。乃杜工部贈曹將軍詩謂『弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相；幹惟畫肉不畫骨，忍使驊騮氣凋喪』極力菲薄。推工部之意，蓋以為畫家

思想，應須透過色相，或取肉內之骨，或傳肉外之神；如曹霸所繪者，方爲盡善盡美。若僅能窮其殊相，尙不得稱爲絕詣。又明仇實父最工臨摹，粉圖黃紙，落筆亂眞，在院體畫中可稱極致。而方樗盦評之曰：『仇實父以不能文，在三公間少遜一籌。』可見中國趨向寫實者，初未嘗無人；特以風氣所囿，故不得不作有限制的發達耳。此外尙有類似西洋畫之作品：如梁張僧繇之凹凸寺扁額，唐尉遲乙僧之凹凸花，宋李營丘之仰畫屋簷，胡九齡之畫牛作臨水倒影，及燕穆之之山林倒影圖等；皆以未合中國畫家之心理，故均不得其傳。張彥遠云：『得其形似，則無其氣韻，具其彩色，則失其筆法。』可知其取舍之間，具有微意矣。

（二）詩　繪畫的表面雖不外描寫物形；而必要有超物形的感情參入於其間。否則將流於板滯，而乏藝術之價值。感情者何？即「詩」是也。中國畫古分十三科，山水打頭，界畫打底。輓近風尙，尤以山水爲最盛，頗爲世人所津津樂道。他畫則漸呈式微之象焉。山水畫更分南北二宗；南宗之流傳，又遠勝於北宗。故說者稱中國畫派，雖謂其爲南宗山水所獨佔，亦蔑不可者。南京山水之始創者，爲盛唐詩人王右丞。其詩名自李杜而外，殆莫能出其右。王漁洋論唐詩，至以李杜爲二聖，王維爲一賢；則其地位可想而知。東坡嘗贊之曰：『味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。』右丞而後，經荊關董巨，法乳相傳，益能發揮光大。更傳至宋元明淸，如二米、趙、倪、文、沈、董、陳、王、惲諸家，皆以詩人資格，爲畫家表率。於是中國畫者，竟以「詩」爲其內部之靈魂；在藝術界特放一異彩焉。

（三）書法　中國書畫同體之說，前人久有定論；上古之象形文字可徵也。趙承旨自題枯木竹石畫卷云：『石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。』書法注重筆力，畫法亦重線條的抽象美。故古來作家往往以篆、隸、八分、草書、飛白，及魯公撇筆法，參入畫中。而八法之學，自古卽有專門研究，早已達於成熟之境域。畫家能利用其已成之美，將書之關紐，透入畫中；遂覺奇趣橫生，事半功倍。楊鐵崖云：『士大夫工畫者必工書，其畫法所在，卽書法所在；』蓋非虛言也。

（四）符號　符號者，卽以特種物象施之於描法或皴法者也。如蘭葉、麻皮、琴絃、鐵線、蠶頭、鼠尾、鬼面、馬牙、解索、破網、沒骨、捲雲、橄欖、棗核、蚯蚓、蝦蟆、亂柴、亂麻、折蘆、折帶、拖泥帶水、泥裏拔釘、高古游絲、大小斧劈，以及雀爪、鹿角、鐵鈎鎖、金錯刀等；在畫體上以一定的格式，簡約的筆墨，表示剛柔動靜，整斜順逆，肥瘦曲直，緩急安危，種種情狀；能將作者之心靈腕力，一一反映於紙上，而發人深省。蓋中國畫最重有書卷氣；而符號之爲物：論其點畫結構，則有類乎字書；論其寄託比興，則有類乎詩詞；實兼具詩書二者之長。故工繪事者，亦莫不與詩書一例重視，收入筆端，以爲構圖之基礎。卽如山水一科，古分南北二宗；其所以分爲南北者，並非根據於畫家之籍貫，與繪畫之發源地；乃根據於所用符號之性質而示區別。董文敏云：『禪家有南北二宗，唐時始分；畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹，趙伯駒，伯驌，以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法；其傳爲

張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。』南北宗所用符號最差異之點：即北宗多取剛，南宗多取柔；北宗多取方，南宗多取圓；北宗專用斧劈，間用披麻拖泥帶水等皴；南宗喜用解索，多用披麻荷葉雲頭雨點等皴；北宗用金碧輝映鈎斫之法，南宗用水墨渲淡之法。總之符號之用於繪畫，在形式方面，則有錯彩鏤金之妙；在精神方面，則有託物見意之功；實未可等閒視之也。又按符號主義亦曰象徵主義（Symbolism），在藝術史上發見最早；如埃及敍里亞古印度等皆是。縱然屬於人類最幼稚時代之產物，而亦世界壽命最長最有力之思想也。現在西洋各國之革新畫派，及法國文藝界，蓋莫不帶有幾分象徵主義之色彩，則其價值可知矣。

（五）個人之品格及理想　昔人謂畫之於人，各有本性。中國畫之微妙處，最足令人驚異者，莫過於一人有一人之面目，迥不相同。賞鑒家考訂古畫，往往上溯數十百年之久，而按圖索驥，辨其眞贋，無或差謬。此緣於中國畫法同於書法，書法固一人有一人之筆迹也。唐元生論畫云：『巨然學北苑，元章學北苑，大癡學北苑，倪迂學北苑；一北苑耳，各各學之，而各各不相似，使俗人爲之，定要筆筆與原本相同；若之何能名世也？』此因人不同者也。董文敏云『李思訓寫海外山，董源寫江南山，米元暉寫南徐山，李唐寫中州山，馬遠夏珪寫錢塘山。』此因地不同者也。皆發展個性之證也。此外如陸探微創一筆畫，張僧繇創沒骨皴，孫尙子創顫筆畫，董源坡脚多畫碎石，李成坡脚須要數層，東坡畫竹從地直起至頂，宋迪論畫張絹素於敗牆，米家畫多草堂，房山畫多瓦屋，趙文敏喜作細攢點，大癡喜作淺絳或礬頭，叔明嘗作渴苔，仲圭嘗作攢苔；以及古所豔稱之曹衣出水，吳帶當風，近代游戲之羅兩峯之鬼趣圖，高且園之指頭生活等；殆無一不理想高超，具有特別性格者；故其畫名亦均足以震爍千古。至於品行之高低，亦有時關係於繪畫；文衡山曾有『人品不高用墨無法』之論。此非必確有是理，然作者品行果有缺陷，則觀者或因其人而輕其畫，亦屬世之常情。張浦山論元人畫云：『大癡爲人坦易灑落，故其畫平淡而沖濡，在諸家最醇。梅花道人孤高淸介，故其畫危聳而英俊。倪雲林則一味絕俗，故其畫蕭遠陗逸，刋盡雕華。若王叔明未免貪榮附熱，故其畫近於躁。趙文敏大節不惜，故其書畫皆嫵媚而帶俗氣。記曰，德成而上，藝成而下，其是之謂乎？』其說雖未免偏刻武斷，然略可窺見畫家敦品之風氣矣。

（六）前人之楷模　前代藝術，常爲後代藝術之母，此中西之所同然也。有希臘之古雕刻，與意大利文藝復興時代之各名畫，而後西洋畫家有所謂古典派（Classicism）。有古典派而後有反抗古典之浪漫派（Romanticism）有浪漫派之偏於空想及色彩，而後有寫實派之注重實在，與自然派（Naturalism）外光派（Flein-Airism）等之注重光線。有寫實派之過於拘泥實質而後有印象派（Impressionism），新印象派（Neo Impressionism），後期印象派（Post-Impressionism），新理想派（Neo-Idealism）等相繼演出，欲打破拘束，以從事於光線，

空氣，力線，及主觀的美之研究，有印象派之速記性的畫法，而後有立體派（Cubsism），新浪漫派（New-Romanticism）及象徵派等之尋求永久性的畫法。有前述各畫派之偏重現在的或靜止的，或完整的，或實用的，而後有未來派表現派之將來的，或動美的，或分割的，或純精神的。以上皆西洋畫古今蛻變之先例也。中國畫之孳乳變遷，亦何獨不然？王弇州曰：『人物自顧陸展鄭，以至僧繇道玄，一變也。山水至大小李，一變也，荊關董巨，又一變也。李成范寬，又一變也。劉李馬夏，又一變也。大癡黃鶴，又一變也。趙子昂近宋人，人物為勝。沈啓南近元人，山水為尤。二子之於古，可謂具體而微。』其餘若明清兩朝，衍成家數者：如南宗山水，在元四家之後，則有吳門派，華亭派，蘇松派，雲間派。吳門派之後，則有江左四王，及新安派，姑孰派，江西派。四王之中，又有虞山派，婁東派。婁東派之後，則有小四王。北宗山水：劉李之後，則有仇唐之院體派。馬夏之後，則有江夏派，浙派。人物畫則有南陳北崔。花鳥畫則有常州派揚州派。此外如玉山高隱十三家，畫中十哲，金陵八家等；類皆承古人餘緒而脫胎換骨者也。夫因襲摹擬，雖為繪畫之下乘，且為當代學者大聲急呼之誡條；然必先有觀感，而後能有發明。必兼攬眾長，而後能見個性。古來畫家之最能創造，在畫史上別樹一幟者，當推宋米氏父子。然米襄陽山水，初則學董北苑，以古為今，妙於薰染；既乃因王洽之潑墨法而神明變化之，以成大米一派。其子元暉又稍變父法，以成小米一派。安在乎不摹擬也？更引學詩學書之說證之。袁隨園論詩云：『古人之擅長不一；如廟堂宜沈宋，風月宜王孟，登臨宜李杜，言情宜溫李，屬辭比事宜元白，巖棲谷隱宜陶韋，詠古器物宜昌黎。在古人名成而去，原各不相謀，我輩宜兼收而並蓄之，到落筆時，相題行事，方不囿於一偏，造至真積力久，神明變化之後，其中又有我在焉，自成一家，令人莫測其所由來。』董文敏論書云：『其初須與古人合，其後須與古人離。』其言皆足與畫理相通。蓋繪事雖小道，理趣至深；吾人斷難離開古人，而獨自發明；亦斷難以一人有限之聰明與年歲，與千百之古人所發明進步者相抗衡；故無論何人，在入手之初，模倣古人乃必不可少之要件。方樗盦論畫云：『時人多高自位置，敝屣古法，隨手塗抹，便詡士家氣象；無怪畫法不明矣。臨摹古畫，先須會得古人精神命脈處，玩味思索，心有所得，落筆摹之，摹之再四，便見逐次改觀之效。摹倣古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似，不似則未盡其法，太似則不為我法，法我相忘，平淡天然，所謂擯落筌蹄，方窮至理。』斯真善於摹古者。然則畫中而含有前人楷模，固不足為病也。

（七）不可思議之水暈墨章　中國製筆，始於秦之蒙恬，製墨始於魏之韋誕，發明最早，而講求亦最精；世界各國之善用筆墨，殆無逾於中國人矣。譬之饔飧，西洋長於用刀叉，東洋長於用匕箸；此根據民族之歷史而來，不容置辯者也。此外畫家用器：若紙，若硯，若顏色，若浸膠上礬，若籠粉鈎金，乃至於用水，亦莫不有精密之研究。唐子畏云：『作畫破墨不宜用井水，性冷凝故也。溫湯或河水皆可，洗研磨墨，以筆壓開，飽浸水訖，然後蘸墨，則吸上勻暢。若先蘸筆而後蘸水，被水冲散，不能運動也。』至

用筆用墨之例，更不勝枚舉。張浦山云：『古人畫山水多潑筆，故曰水暈墨章。興乎唐代，迄宋猶然。迨元季四家，始用乾筆；然吳仲圭猶重墨法。餘亦淺絳烘染有骨有肉。至明董宗伯合倪黃兩家法，則純以枯筆乾墨；此亦晚年偶爾率應，非其所專；今人便之，遂以爲藝林絕品而爭趨焉。雖若骨幹老逸，而氣韻生動之法失之遠矣。』王椒畦云：『用筆有工處，有亂頭粗服處；用側筆者亦間用正，用正鋒者亦間用側。用墨之法，忽乾忽潑，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸成漬處，有澹蕩虛無處，有沉浸醲郁處；兼此數者，自然能具五色。』蓋中國畫法，與書法同其謹嚴。書法中絕對不許複描；畫法之輪廓亦不許稍加複筆。恐傷天然韻致也。前之所述，尚係就「有意的」筆墨而言；依此構圖，不過臻於「能品」或「妙品」而止。若夫筆通造化，巧合天機；下工夫於不生不熟之際，驅水墨於有意無意之間；夫然後可以達於「神品」或「逸品」，爲畫家之極品。張浦山論氣韻云：『氣韻有發於無意者；當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽然如是，謂之爲足，則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外。』此即指作者當下筆之際，解衣槃礴，旁若無人，竟能使無情之水墨忽然活現於紙上，呈游離反潑之狀，或濃或淡，或大或小，而又能行其所當行，止乎所當止；初雖未拘泥於法，而實神明於法；此等現象，吾無以名之，名之曰「不可思議之水暈墨章」，亦中國擅長畫法之一也。

# 南京發現新石器時代遺址

衞聚賢

南京古物保存所於三月二十二日在棲霞山附近發掘六朝古墓，於張家庫高家山發掘時，因墓址在半山墓前掘方一丈，土向上出不易，改在墓前向前再掘一丈，土出於山下較易。在開此一丈時，無意中發現新石器時代遺址。初見灰土一層，繼在灰土層中得陶鼎腿七八件，殘片數十件，石斧一（尚完整未破。）陶片上有印紋，與甘肅山西河南所得花形不同。現已停止發掘，擬於四月十五日作大規模發掘工作。新石器時代遺址在長江下游發現爲第一次，於中國民族上文化上發生很大的變化。




# 安庚賜保命(ENDOSPERMIN)

為最純淨之Hormone胚胎腺製劑。有增加人體天然抵抗病菌力及預防未老先衰之功。主治諸虛百損。神經痛。動脈管變硬。糖尿症。痛風。性神經衰弱等症。用本藥戒除鴉片煙癮。尤有特效。

各大醫士。所以採用安庚賜保命者。實因其效力可靠。見功神速。而毫無不良之副作用。

詳細說明書函索即寄

上海九江路十九號

藥劑化學師薛僧敦藥行

安度賜保命係一種最純淨之「好慕尼」Hormone製劑。用以治療鴉片嗜好。因而戒除者為數甚多。敝行敢担保其中無絲毫麻醉劑。及其他毒質

各大葯房均有出售



# 中國的繪畫思想

## ——金原省吾的畫六法論——

豐子愷

中國繪畫思想成一體系的時期，始於六朝東晉的顧愷之的時候。顧愷之是從穆帝到安帝的時代的人，大約相當於四世紀。他以前的論畫，都屬斷片的，總計有六種思想：

1、作品是以畫家的人格為基礎的，故畫家須常常留意於人格的修養。（王羲之學畫論）

2、繪畫的世界的道德是超越平常的世界的道德的。卽以作品的價値的增大決定畫家的道德。（莊周畫史論）

3、須將繪畫的對象如實寫出。愈肖似對象，作品的價値愈大。（韓非及張衡論畫）

4、繪畫以部分以上卽全畫面的統一為重要事。（劉安論畫）

5、繪畫可以建立原理。（王羲之學畫論）

6、繪畫因模寫而發達。（同上）

但這等思想都是不安定的。唯其中第五項主張繪畫得合法地製作或鑑賞而確立原理。故第五項以外的五個原理，相當於這第五項的原理的內容。卽人格，道德，肖似，統一，模寫，是這原理的一一的項目。這是以顧愷之以前的時代為一全體而論的。

在這原理中，第一是說作品歸屬於作者的人格，這人格的世界是特異的世界，是可以完全在作品中終始的自足的世界。第二，說作品歸屬於對象的性情，作品肖似對象的時候方始發生價値，作品是從屬於對象的。這作品歸屬於人格的，與作品歸屬於對象，是對立的兩個原理。此外還有一種對立：就是繪畫因模寫而發達的模寫原理，與前面第一的人格原理和第二的對象原理相對立。卽前面第一的所謂重人格，與模寫的學他人（臨摹）相對立；第二的從屬於對象的要求，與從屬於別的作品的要求相對立。倘作品歸屬於作者的人格，那末欲得良好的作品，只要從發揮個性的一途已足。但別的作品，是別的人發揮他自己的個性的，其個性發揮之度大，則價値大，模寫的必要亦大。卽模寫的必要的大與自己的個性相對立。又在他方，倘作品的性質歸屬於其材料的對象，那末要作良好的作品，只要專心研究對象就可，沒有模寫異於對

象的別的作品的必要。別的作品是由別的個性作出的。別的個性，是已與這對象相對立的。故求適合於兩個別種的事物，又是把態度分為兩樣的。那末在這裏也有着這個對立。

這人格與對象的對立，人格與模寫的對立，對象與模寫的對立的三個對立問題怎樣解決呢？這是顧愷之從他的前時代受得的重大問題。全體已確定着一個方向，但內部還包有這個矛盾。如何整理這矛盾，是交付給顧愷之的問題。顧愷之用神氣，骨法，用筆，傳神，置陳，模寫的六個要素來對付這問題。

（一）神氣　據他說，「美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之迹，」是世所貴的。而神在於心。神是異於「長短，剛軟，深淺，廣狹，」而其趣如「山高人遠。」故神氣與感覺的存在不同。但於「長短，剛軟，深淺，廣狹，點睛，上下，大小，濃薄」等倘有「一毫一失」的時候，神氣也與之俱變。即外形的變化與神氣的變化相應。兩者本不同一，然而相應。換言之，兩者的關係，在內面是相接合的。這感覺的存在的形象與超感覺的存在的神氣，相異而相應。故從這點關係上一看，可以想見兩者原來是立於同一的根據上的。神氣在目中所見的，是形象。形象中所含的意味，是神氣。神氣要外部成了形象方始完結其意義；形象要裏面得了神氣，方始完結其意義。所以他曾說沒有其「實對」而描畫，最為危險。又即使有了「實對，」倘對他的「寫照」不正確，不深刻，也同樣是危險的。他在人物畫中，視「點睛之節」與「實對」的感覺的側面的長短剛軟等並重。他作人物畫，曾有數年之間不點睛的。別人問他甚麼理由，他答說『四體妍蚩，原不關妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。』故他認為「一像之明昧」是因了通對象之神與否而生的。能寫神，方始寫對象之事可以完結。但離了形就沒有神，故與寫神同時又有寫形。這就是「以形寫神」而寫形象之事完結。所以他認為神氣的問題全然是寫生的問題。他曾說：『寫神之寫生，實為對象之「寂照」。寂照即「遷想妙得。」凡畫人最難，次山水，次狗馬。臺榭一定器，難成而易好，因不待遷想妙得也。』畫人的困難，是因為完全要遷想妙得的。畫建築物雖煩瑣，但不要遷想妙得，所以容易。畫的難易，是比例於所要的遷想妙得的程度的。遷想妙得，就是移入自己的「想」於對象中而妙得對象的神氣的意義。至於這「想，」既不是思惟，也不是感情，是並不曾分化於何者，而又好像思想感情都可以包有的，萌芽狀的內生活。故遷想妙得，是對於對象的感動，洞察，及其生果的意思，這等都是入於神氣的世界的。

『大哉乾元，萬物資始，乃統天。雲行雨施，品物流形。』

『至哉坤元，萬物資生，乃順承天。坤厚載物，德合無疆。含弘光大，品物亨。』（易經，上彖傳）

這是中國的根本思想。一切始於天，成於地。天的氣是作人及物的生氣的；地的氣是作人及物的形體的。神氣當於天氣，骨氣當於地氣。天氣與地氣為一切的生成的原理。故神氣偏在於一切事物，對象中也有，自己體內也有。我與別的一切萬物，均是神氣所成。所以用自己的神氣來反

應出對象的神氣，是可能的事。而反應於對象的神氣，就是得到對象的神氣。這就是他所謂「傳神寫照」——「遷想妙得。」即以對象的神氣爲中心而看所描的事物時，所見的原是形象化的對象的神氣；就自己的神氣而看時，描的時候活動着的自己的神氣，就是形象化的對象。從任何方面看，都是在形體中的神氣，在對象中的人格。這樣，在作品中就作成人格與對象的新的一致。其間並無一種對立。把對立作成新的一致，就是創作。

一切托神氣而成。故所謂創作，必是對於一切的遷想妙得。但在顧愷之以前，還未達到這點思想，只是以描寫的難易爲繪畫的難易。故曰：

『狗馬最難，鬼魅最易。狗馬人所知也，旦暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形，無形者不可覩，故易。』（韓非子）

又曰：

『畫工惡圖犬馬，好作鬼魅。誠以事實難作，而虛僞無窮也。』（後漢書張衡傳）

就是這個意思。這都是被壓倒於對象的形體的。到了顧愷之，形體方始深大而成爲有意味的事實。在深大的形體中，已有作者的人格爲對象，對象在作者的人格中，故人格與對象的對立就調和了。形體經過他的手而深大，深大的形體是神氣，於此就明白了。但得成神氣的形體的範圍，是狹小的，是未能蓋覆對象全體的。像建築物等，便在遷想妙得的範圍之外的。在這等裏沒有形體深大的可能性。建築物的缺乏遷想妙得，直到唐代的張彥遠，還以爲「不可擬生動，不可侔氣韻，但要位置背向」因爲建築物，本來完全是當作利用價值而製作，完全是被實用化的。故人人都以爲難於使牠遷想妙得。

顧愷之因神氣的關係而區別自然爲二種。第一，當作繪畫材料的自然，是「實對。」第二，當作繪畫理想的自然，是因神氣即遷想妙得而形成的自然。這藝術的自然清澄神爽，內深而含神氣。使這第一次的自然，即材料自然生長於第二次的自然，即藝的自然中，在他就是所謂洞察，所謂遷想，又所謂妙得。所以繪畫的生長，即用自然的形來看畫面的形成的時候，就得到畫面，即構圖（composition）。構圖即對於自然的理想的狀態。

顧愷之用想善，識，達等性質來表示神氣的特色。然在他以後的畫論家南齊的謝赫，改神氣爲氣韻，且捨棄其特色的想善，識，達等性質，而易之以自然及其統一。謝赫捨棄顧愷之的爲第二次的自然的特色的想，善，識，達等諸性質，結果在他的氣韻中，只有第一次的自然殘留着。因之創作的意義不是遷想妙得，而全然只是自然的直寫。這樣，在顧愷之以前相對立的人格與對象的關係，一經顧愷之而解決，再入謝赫之手而分裂了。

（二）骨法　骨法是骨氣表出的傾向。顧愷之爲骨氣定兩種意義：第一，是力的積重持續，表示着力的深度。第二，是把第一的性質與別的相關連而看的，與「美好」或「細美」相對立。他把一般的意義的美

與藝術上的美區別，以比一般的美更深更廣的爲藝術上的美。所謂骨氣與美好細美對立，就是四體的姸蚩與好美無關的意義。換言之，就是基本的必然的形體的美與附加的偶然的形態的美相對立的意義。而在這兩美之間，性質上有本末，並不完全對立，而有可以一致的境地。這可能的狀態，他認爲是神氣。基本的美，即其深大，得到了形體的美，而成爲藝術上的形體。這就是所謂以形寫神。這狀態名爲神氣。

形體原不僅是純粹的形體，是因了骨法的確保而成爲藝術上的形體，即成爲神氣的。故所謂形體有成神氣的可能性，就是形體與神氣相通的意義。而這相通的特質，就是骨法，就是積重持續。這力的深大貫住形體時，就是深大的形體，同時就是所見到所味到的形體，所寫照的形體。

故認爲第一須描骨法，或認爲骨法與應描的形體相關係的時候，這骨法的意義就是基本的形體。所謂基本的形體，是這形體常常具有在觀照中發展進行的形體的部分與情感的意義。所以稱爲基本的形體，必然是有基本的意義的。即有基本形的形體，及其形體中所本具的情感的意義。所以在藝術上可稱爲力或骨氣的，是這基本形及基本形所有的感情的意義；不僅是力或骨氣而已，又向細美美好而展開。當作自己的一展開而具有這等美的時候，本身就是神氣了。所以神氣者，是骨氣及其發展作一全體而畫面化的全部。前面曾經說細美美好與骨氣結合，但這不是相異的兩者的外部的結合，是基本的形體因了其內具的展開而成爲細美美好的意思。但在其展開的全過程中，骨氣必常常當作一個衝動而保有着。不可使骨氣消失而美殘存，須使保有骨氣的美的展開。骨氣與美好的結合，就是這個意思。但離開了骨氣而獨立地眺望對象的世界，或眺望自己的世界時，其最先接觸於眼的，是美。這美是幼小的美。逆溯這幼小的美的源，達到其內容的骨氣，就有更透徹而渾厚清爽的基礎的形體及感情。這就是中國畫所貴重的「老境」。溯源而達到的境地，是「活」，是高格的「老」，是蕭散的心。欲達到老而勉力於淸慮讀書遠到的工夫，都是達到「深簡」的老的努力。然則老不是因幼的否定而來，是從幼溯源而得。所謂老，是含幼於內，或展開幼於外的老。自然與所謂「枯」「淸」或「死」「寒」不同。

骨氣與美的一致，即老所具有的美，是不會廢朽的永遠的美，是力的美。這就是神氣。故神氣有兩側面，第一是力，第二是美。神氣的各側面的想，善，識，達等性情，均不外乎是力與美的內的一致而力與美的一致，在人格與對象相對立的世界中是不可能的。要以形體爲力的系統，即人格生活在對象中，對象成爲人格的開展，方可得到。

（三）用筆　骨法是骨氣表出的傾斜，用筆是實現這傾斜的。換言之，即因用筆而骨氣得成爲骨法，亦即因用筆而骨氣得畫面化。骨氣是基本的形體及其所有的感情，是力體與力感。這力體與力感因筆而成爲畫面。因「實對」而得確保力的形與感在畫面上。實對用了力的確保而全成其想，直使髣髴於神氣。注重用筆，就是以骨氣直接於神氣。所

謂注重用筆，就是注重線條。線條比起色彩來，對象性要微少。故用筆，就是用這微少的對象性來表現基本的形體與感情，就是用線條來達到神氣的道。

在力的世界裏，全體的統一勝於個個的分立。而這統一，不在色彩而甯在線條中。卽線因爲把形與色時間化，而得着活動性，其基本的形體與感情生動地完成着。故骨氣因用筆而實現了牠的所望。卽骨氣因用筆而成了骨法。所謂用筆，就是表現。所謂骨法，就是骨氣的表現者。線條是畫面上的要素。骨氣是畫面下的要素。這兩者的總收是骨法。故骨法，是立在線條與線條的意義之上的。

（四）傳神　傳神的第一是「以形寫神。」傳神的第二是「以色寫神。」故照顧愷之的見解，傳神是用形及色來作出神氣的象徵。換言之，神氣是在形與色之中表現的。卽畫面上的要素的形式成爲畫面下的要素的神氣。這是用形及色來寫神的意思，故所謂傳神，就是以形體色彩開始，而在形體色彩中成了神氣。

他的傳神思想的要點有二，第一是對象性的重視，第二是對象性的純雜分別。所謂對象性，是作者的「遷想妙得」的對象的意義，是作者辛苦所得來的最具體的形象。以對象爲自己物的方法，在畫家就是具體地描出來。畫家的辛苦無他，就在於描。所以「一毫一失」也要謹慎，一毫一失之差，卽神氣之差。因爲神氣是與之相卽的。但無論何種的存在，要使之沒有一毫一失，是不可能的。因此就生出選擇的事來。這就是對象中的純雜的分別。因了這純雜的分別，對象性漸漸純化，終於達到對象的存在的中心。這中心正是最基本的形與感，卽所謂力，卽所謂骨氣。顧愷之就是想用形色來達到中心的骨氣的。這是從存在逆溯展開的形。這時間，這經過，始於形色而終於骨氣。始點有形式的美，終點有骨氣的美。所以始於形色的美而達到於力的美，就是傳神之道。但表出骨氣的是骨法，故骨法用形色來表現。在這意義上看來，傳神就是骨法之道。但傳神是在形與色之中表示力的，這時候力不顯露，沒在形色中。顯出的依然是形色。我們在形色中感得這力。骨法則不在形色中感得力，而在力中感得形色。顯露的是力。爲了力顯露的原故，所以要形色。但所謂要形與色，原是在最少限度內的需要，不是以形色爲目的的。在使人感到形與色之前，必使感到力。必使感到形與色的沒入力中。

傳神使人感到形與色，骨法使人感到力。但倘形色與力雙方相卽相入，而成圓融無礙的畫面時，這是甚麼？使在形色中感到力，在力中感到形色，而作成力與形色在觀照中不能區別的畫面時，這又是甚麼呢？這正是神氣。所以倘然始於形色而達到於力，或始於力而達到於形色，兩者圓融無礙時，這全經過便是使神氣充滿在畫面之道，卽神氣的畫面化之道。

故他所謂神氣，是由三部成立的。卽第一寫實，第二骨法，第三神氣。寫實深而達骨法，或骨法得形而達寫實，於是乎得神氣。形成爲神氣，骨法成爲神氣，然後畫面成爲最直接且具體的存在。故最具體且直接的畫

面，可名之爲神氣。換言之，這是寫實展開而形體化的具體的方法，這全經過就是傳神寫照卽寫生之道。「以形寫神」的意義，就在於此。但在這時候，我們是知道自己的存在，又知道對象的存在的。何以知道自己與對象呢？只要一吟味骨法的所在，就立刻可以明白了。骨氣，在我自己中也有，在對象中也有。但這骨氣，單獨不能表出。必須是描自己，或描對象。描自己時，也就是以自己爲對象而描，其爲對象是同一的。而描這等對象時，必須表現對象的骨氣。表現對象的骨氣時，必須認識對象的骨氣。所謂認識，就是暫時把自己隱去，而終始於骨氣之中。卽在自己中辨識對象的骨氣。在辨識的動作中，自己的骨氣也動作着。對象的骨氣與自己的骨氣合一，方始能充分味得。在自己的骨氣變成對象的骨氣的動作中方始能充分味得。故描畫的動作，就是在對象的骨氣中感到自己的骨氣，在自己的骨氣中感到對象的骨氣的動作。所以畫面的骨氣，是自己的骨氣，同時又是對象的骨氣。到了自己的骨氣與對象的骨氣相卽相入而難於分離的時候，傳神寫照就完成。故所謂寫生，是捨了自己的骨氣，而終始於對象的骨氣中的繪畫上的態度。在這樣的態度中，自己的骨法明晰地表現，對象的骨法也就明晰地表現。使自己及對象的骨氣變成骨法，就是寫生。故神氣，是指說卽於形色的自他的骨法。

（五）置陳　傳神是通過形勢而完成神氣的一貫之道。他的所謂「置陳布勢」也不外乎是這個道理。存在於畫面的各部，在各自位置上發揮各自的意義，更因之而發揮全體的意義。卽因畫面的組織而使力展開的一種生長。換言之，在畫的構成上所見的神氣發生的狀態，是置陳布勢。而其基礎，在於純粹且深遠的自己寫照。這寫照就是遷想妙得，因遷想妙得而生構圖，這是前面已述的話。

（六）模寫　傳神就是學對象。模寫就是學傳統。所謂傳統，就是過去再在我的現在中生出來。自然科學是繼續前人所已做的功績的，藝術則必須常從與前人同一的點上出發。所以前人所開始做的及做到的事，必仍自己開始做的與做到的事。前人的足跡，同時又是我的進路。因此，傳統在我們的藝術上有重要的地位。但倘要使這傳統最良好地成爲我們的現實，必須先從自然出發。倘不從自然出發，在傳統中就不能開眼。好比只有苦痛的人知道苦痛，知道解決的可喜。初入傳統，不能理解這傳統的價值。要學傳統，不可不理解傳統。要理解傳統，不可不知這傳統怎樣發生出來。爲了要知道這傳統發生的理由，不可不先明白這解決的必要與解決的苦心。要明白這事，必須自己先去做這個必要與苦心。沒有這苦心傳統就僅爲一種形式，卽一種因襲。故理解傳統，是使傳統生在自己中的第一的基礎。生存在自己中，就是同化於自己。要使之同化於自己，倘沒有對牠的愛，必不適合。所以必須先自己努力，而後去學傳統。傳神爲先，傳統爲後。

新鮮誠實的傳統，起初也是新鮮誠實的寫照。因爲牠的成爲傳統，是在時間的關係上先行於我們的。所以傳統是與我們異時的傳神寫照的成績。所以傳統必須用傳神寫照的心來學。顧愷之不區別模寫與傳

神，有與注重傳神同時且同樣地注重模寫的精神。模寫，是學先行於我的傳神寫照。故行於前代的對象與模寫的對立，即自然研究與傳統的對立，因了這「傳神」的思想而充分地被除去了。

又，藝術之道，是個性之道；傳統之道，是別的個性之道。其相互之間之發生對立，即人格與對象的對立，也因了這「傳神」思想而被除去了。在藝術，要使個性十分明晰的法子，是沒頭於對象中。沒頭於對象中，就是「傳神。」傳神正是在藝術的途上使個性成其爲個性的。在別的方面，倘信爲我與他人均生在天氣與地氣的合成中，即我與他人共通這神氣，那末古人或他人所作的傳神，與我所作的傳神必不是無關係的。從這神氣同源的思想上誘導出來的傳神，使我的個性最良地成其爲個性，同時又使別的個性也最良地成其爲個性。這樣看來，別的個性與我的個性是同源的。所以我學傳統，就是學使我成其爲我的基礎及其發表。愈要使我成個性的，愈非學別的個性不可。我的個性的獨立與別的個性的獨立不相矛盾，我的個性的發達與學別的個性的發達不相矛盾。因爲有先立於模寫的傳神的原故。

這樣一論，在他以前所有人格與對象的對立，人格與模寫的對立，對象與模寫的對立，都被他在神氣及傳神的道上除去了。他的傳神寫照，卽寫生，因這樣的論證而得完全徹底了。

顧愷之以前的畫的主要的性質，是人格，道德，肖似，統一，合則，模寫的六事。這六者被顧愷之重新整理了。即他以繪畫的合則性爲中心，而給各特質定位。最初對象性始於傳神，次得與骨法及用筆相即相入，而成爲神氣。神氣是對象性的完成，同時是人格，統一的完成。更有當作貢獻於這完成的模寫，及當作神氣完成的側面的置陳。但他關於道德，一點沒有說起。中國是有非道德的功利性沒有存在的價值的思想傾向的國家，在繪畫也如此。顧愷之之所以絕不論及者，是表示他的一種見解的。他不要使繪畫從屬於他物，因分占他物的功利以保有繪畫的獨立；而欲因繪畫本身的完成以確保其獨立的存在。所以他對於像人格或統一等原理也指爲氣韻，或置陳，而移向繪畫自己特有的世界裏。這全是想給繪畫獨自的世界定位置。等到謝赫繼起，這原理就更被明示，就是他的「畫六法」論。

謝赫是南齊人。後顧愷之約七十年。其著書有古畫品錄。關於他的記述，只在其後五六十年繼出的姚最的續畫品中。據他的記述：謝赫作肖像畫時，只要一見面貌，就能巧妙描出。他以肖似對象爲意向，故作品中連細部都描得極精細。常寫世間的新裝，爲流行的先行，使世人模倣之。所以在繪畫上創始了纖細的一種新體。至於氣韻精靈，則不甚充分，尙未極生動之致。加之筆弱，不耐深的鑑賞。雖說如此，但在人物畫，是沒有人能及他的。——據這記述，可以大概知道他的繪畫了。他的傳統，可說是宋畫院的發源。

他所著古畫品錄，是東洋畫論的集合的最初。其特徵，第一是東洋最古的畫家評論第二是最初明示畫六法，第三是畫六法的並用於繪畫的批評及創作。他的六法就是古畫品錄的序文中所說的：

『畫雖有六法，罕能盡該。而自古及今，各善一節。六法者何？

一、氣韻生動是也，　二、骨法用筆是也，

三、應物象形是也，　四、隨類賦彩是也，

五、經營位置是也，　六、傳移模寫是也。』

關於此著，四庫全書總目提要中說：『所謂六法，畫家宗之，至今亦不易千載。』這是實在的事。

（一）骨法用筆　這像顧愷之所已明示，是最基本的形態及其所有的感情。所以骨法是與細美相對立的。骨法用筆倘是表出骨法的用筆，那末對於這個應該有表出細美的用筆。但線條的固有性表示一般的基礎的骨法，線條的對象性表示分化的部分的寫實。而那時代的線條，都是界線，比較的不是內容的。這是像加施色彩以後而畫面方始完結的拘泥的方法，還沒有發達到能細微地用筆描現對象的性情向背的地步。故當時的用筆，似乎是表出骨法的用筆，而缺着表出細美的用筆。卽主用根基於線條的一般性的線條，而不用根基於對象性的線條。所以在當時所謂用筆不是寫實用筆，而是骨法用筆。

謝赫僅舉六法之名，不曾說明其意義。所以骨法用筆的意義，亦難於明知。只能就他所著的畫家批評的各種論見而吟味，歸納而止。其結果明示出的有如下：

1、如體韻，風彩，意志的一般的基本的精神的特質；

2、如力，生氣的動力的特質；

3、基本的形體把持的特質；

4、個性表示的特質。

然力，生氣的動力的特質，就是體韻意志的一般的基本的特質，故其中1與2相一致。因此基本的精神，基本的形體，與個性表示就成了他的骨法用筆的特色。所謂基本的精神，從畫面直接的性質說來，是存在於基本的形體中的。因此從觀照的形上說來，就變成基本的形體及其感覺的意義。在這把持與表現之上是有個性的。卽因爲個性是表示出的，所以這基本的形體中所有的精神最生動地表示出的地方，就是最有個性的表示的地方。再把這事實略言之，這是在基本的形體中的力的感情，從他論骨法表示所用的風骨，氣力，骨梗，體法，生氣諸語上推察起來，也可以明白這個意思。

謝赫評劉瑱說：『用意綿密，畫體纖細，筆迹困弱，形製單省。其所長婦人爲最。但纖細過度，翻更失眞。觀察詳審，甚得姿態。』這意思是說用綿密的用意來描觀察詳審而甚得姿態的畫，是劉瑱的特色。而其缺點，是畫體過於纖細，筆也弱，因之形也未能充實。這裏所缺的，實在是骨法，而有餘的是寫實的精密。而其精密，又因缺少骨法而纖弱了，使感覺反而「形製單省」又「失眞」。可知沒有骨法，形體是不完結的。故逆言之，

可說骨法是物的形的究極，是精神的高度。而其中有最基本的存在與心的高度。在劉瓛，對象還不曾變力；其形體不是窮盡的形體，而還是外物；其中沒有對象性，只有對象性的模寫。換言之，就是缺着骨法的展開的形體。這樣說來骨法的特質不在於「形妙該備」而在於「力的該備。」所以他評衞協說：

『雖不該備形妙，頗得壯氣。』

這便是其一例。

但在這裏要注意的事，是怎樣可以得到力。顧愷之評衞協說：『偉而有情勢。』又說：『精思巧密，世所並貴。』又說對於衞協的畫可以用「明識」來吟味。明識就是思。因有這思，故能成其偉。因爲精思巧密，故能偉而有情勢。謝赫評衞協說雖不該備形妙而有壯氣，也不外乎是這點成績。如果這樣，可知得力之道，是要「思」的。因思而基本的形體可得，因得基本的形體而對象得明識。由此可知解說骨氣爲「骨力氣格」是正當的。

又謝赫評姚曇度說：

『畫有逸才，巧變鋒出。魑魅神鬼，皆能絕妙。固流眞雅鄭兼善。俊拔無不出人意表。天挺生知，非學所及。纖微長短，雖往往失之，而與皂之中，莫與匹者。』

姚曇度在寫實上是有缺點的，但其畫中有自由的地方，是俊拔的骨法不可學而得，全是天挺生知的。這就是說骨法不是由經驗成立的，而是使經驗成立的。然則繪畫的由骨法支持，是當然之理。換言之，繪畫的圖形的經驗的要素是由骨法支持的。在這點上，畫與書相接近，卽書畫兩者由骨法連關。

因此在畫中線條的意義高起來，這書畫一致的思想也隨之而高。例如唐朝的張彥遠的歷代名畫記中，論吹畫說着：

『沾溼綃素，點綴輕紛，縱口吹之，謂之吹畫。此雖得天理，曰妙解，不見筆蹤，不謂之畫。』

他所以排斥吹畫者，是因爲牠沒有線條的要素。沒有線條的，不得稱爲畫。

『昔張芝……以爲今之草書體勢，成於一筆，氣脈通連，隔行不斷。……故行首之字往往繼其前行。世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷。故知書畫用筆同法。……張僧繇點曳斫拂，劉夫人筆依陣圖，一點一劃，別是一巧。鈎戟利劍，森森然也。又知書畫用筆同。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者。授張旭書法。此又知書畫用筆同。』

他又這樣說着。這是視書畫的用筆爲同一的。畫中重線條，視其線條爲與書同一，就是書畫的相近。又宋郭若虛底圖畫見聞誌中也注重筆，說『凡畫，氣韻本於游心，神彩生於用筆。故用筆之難，斷可知矣。』又說：『又畫有三病，皆繫於用筆。』董棨的畫學鈎元中也說着：

『蓋畫卽是書理，書卽是畫法。……種種奇異不測之法，書家無所

不有。然則得畫道可通書，得書道可通畫。異途而同歸，書畫無二。』

沈芥舟的芥舟學畫編中，也說『畫與書原無二道。』可知書畫一致的思想不變。

在謝赫的當時，書論舉「骨體」與「形狀」兩者爲對立要素。從性質上說，骨體示力，形狀示美。從發生上說，骨體表示先天的，形狀表示後天的。從價值上說，骨體爲上，形狀爲下。兩者對立而調和，書就完成。（梁袁昂古今書評）

這書中的性質，與畫中是全然同一的。書與畫何者先有這骨法思想表示，不得明知。但書因爲全然缺着對象性，故其所謂形體已是可變的任意的形體，指定的不過是大體的結合關係。從這點性質上看來，書先有講骨法的可能性。因爲書可說是純粹的骨法。故推想書中先表現骨法思想而影響及畫，大概不爲過論。書畫兩者骨法共通時，於是乎書畫一致的思想發生。

中國書畫一致的思想的根據，在於畫爲象形，書亦出於象形的一點。但這是誤謬的：第一，書起初雖然出於象形，但到後來這意義漸稀薄，只在溯源的關係上有之而已。書不像畫地具有對象性。像從魚的形狀而生的「魚」字，並不活現地表出着最初的魚的形體，不過在形體的起源上可以髣髴原形而已。至於現在的書形，決不能直觀具體的對象，全是抽象概念的形體。所以兩者的象形的意義與價值，是很不相同的。加之文字不是單由象形而成的。文字的形成有六種方法，即所謂六書。象形不過其中之一而已。文字雖然本來發生於象形，但愈獨自發展而對象性愈輕，另生出指事，諧聲，會意，轉注，假借等無對象文字作成的方法來。故倘指文字爲象形而與畫一致，不但沒有顧及兩者間的象形的性質上的差別，並且蹈了以一部爲全部，以異質爲等質，以借用的材料爲本性的誤謬。又比較書與畫時，倘不用書的方法的六書，而用謝赫的方法時，雖然骨法，位置，模寫得通用於書法上，但關於對象性的法則，即形狀，色彩，是不能通用的。在不能把這對象性從繪畫中抹去的限度內，這議論全是獨斷的，且抽象的。雖然如此，書畫一致說之所以久被信用者，是因爲六法中有三法相共通的原故。六法之中，氣韻一項，像後而所說，謝赫以爲是由寫實與骨法兩要素成立的，寫實缺乏之時，氣韻也不成立。沒有對象性的時候，其重要的就是骨法用筆。所以在書法上稱爲氣韻的，又與謝赫所稱骨法用筆同一。由此可知骨法用筆是由用筆來表示力的深度的，畫的立場，全在於此。故書畫一致論，是因了骨法用筆的尊重而僅得成立的。

所以畫面上，雖然略去了因經驗而成立的形與色，還有骨法存在。因了骨法的存在，寫實始在內部支持，寫實的起點的形似始得完成。所以作成骨法的線條，實可認爲繪畫的基礎。但倘畫面失却形色，畫面就抽象化。要使畫面非抽象而爲具體，骨法堅梗而不固陋，緻密沈着，使其所

守，所保，所開的遒勁而柔軟，自然而不沈滯，則還有一種與骨氣基礎相異而得相協力的別的要素是必要的。用這協力來完成意向的，就是氣韻。唯骨氣是基礎的緊張，故對於氣韻比別的要素尤爲直接，而爲氣韻的起點，因爲這樣，故骨法與氣韻容易混雜。

但寫實只因其對於色及形的對象的肖似，在對象中有根據；有這根據的對象爲外物，是明瞭的，故與骨氣可不相混雜，同時與氣韻也可不相混雜。後世在氣韻與骨氣的相互關係上發生種種起點，理由就在於此。

（二）應物象形，隨類賦彩　這法則是關於寫實的要素的。如前所述，謝赫的畫是長於寫實的，所以他自己尊重這適合於自己的方面，也是自然的傾向。故骨法雖然缺乏，但寫實巧妙，仍有許多作家被採錄在古畫品錄中。寫實中他所注重的，是精微謹細，是要求「人馬分數，毫釐不失」的精密的寫實。

當作表現自己的方便而假托對象，不是寫實。以對象爲方便，是便宜而非藝術。藝術的寫實，是全然終始於外物中的作者的態度是全部沒入在對象中的。寫實爲了要終始於外物中，故終始於這外物中的個人的特質作爲寫實的根柢而存在。所以寫實，是把這個人的特質的基礎暫措於問題之外，而專以沒入對象的特質的一點爲問題的意義。故具體地看時，對於一個寫實作用必須看作對象與作用於這對象的個性的兩種。從畫面上說，就是寫實與骨法爲寫實作用的二要素，爲相互的具體的制作的協力要素。這樣，感得的骨法方才變成看見的骨法，而看見的寫實方才變成感得的寫實。所以眞的存在的世界，是畫者與被畫者合一的世界，卽寫的動作本身就是骨法，而骨法本身就是寫的動作的世界。故在寫實中看見骨法的姿態，與其稱爲骨法的姿態，不如說看見寫實的可能的基礎的骨法更爲適當。骨法與寫實相一致的世界，卽最具體的世界，就是氣韻。

骨法與寫實與用筆的關係，現在須再考慮一下：骨氣倘要畫面化，必須取一種形，其形依屬於對象性，故骨法是兼有骨氣的基本的力性與對象性的形體性的。但這力性與形體性，不能草草斷定其爲與骨法相合。故可取了骨法的發展的形，卽畫面的形，而檢閱牠們的相互關係。

骨法的發展的形，是形體，色彩，與線條的三者。骨氣的基本的力性表現在線條上，對象的形體性表現在形體與色彩上。故作出這三種性質與骨法的結合，而觀其那一種結合最適合於骨法自身的性質，是必要的事。其結合有下面的五種：（今從謝赫的創作的見地的用語法，稱形體，色彩，線條爲象形，賦彩，用筆。）

A、骨法象形，　B、骨法賦彩，　C、骨法用筆，　D、象形用筆，

E、賦彩用筆。

其他的組合，如「骨法骨法」「象形象形」等，是無意義的；如「象形骨法」「賦彩骨法」等，是與A，B同一的，故全部刪去，只得以上的五

種組合。

A、骨法象形　是具有基本的形體與其感情者之形體上的展開及其逆。

B、骨法賦彩　是具有基本的形體與其感情者之色彩上的展開及其逆。

C、骨法用筆　是具有基本的形體與其感情者之線條上的展開及其逆。

D、象形用筆　是形體由線條作成的展開及其逆。

E、賦彩用筆　是色彩由線條作成的展開及其逆。

骨氣的展開，在形體上成A及B之形。A及B所示的畫面的特色，是形體因骨法而進於氣韻的道。又把AB當作畫所有的特質而看，就成爲D及E。故A及B是繪畫的意義的世界，D及E是繪畫的畫面的世界。C是骨氣所有的基本的形體與其感情在線條的固有性的運動上展開的，故骨氣就變成運動。在這裏線條表示自己的充分的本質，骨氣也得使牠自己的道充分地在這方向展開。故骨法與用筆的能够意義相異而互相適合，實是在這道上的。因爲在這道上，骨法及線條得完成自己的系統的展開。要把骨法及用筆各各當作純粹的畫面上的要素而看，除此以外別無他道可求了。所以在理論上，應該像顧愷之所說地使兩者分立；而謝赫的把兩者合併爲「骨法用筆」也是當然的。但在A，B及D的方向，就畫面形式而論，發生白描畫或水墨畫；在E的方面，發生拘勒畫。

在A，B及D，E的方向，形體性與力性相一致，形體色彩成爲力，力成爲形體色彩，釀成渾然的畫面。所以五種結合形體式之中，除去C以外，餘者同等地作爲骨法形象形式而展開於具體的畫面的世界中。繪畫之有正道，於此可以自明。而此展開，就是氣韻。

（三）氣韻生動　在寫實，是欲直接拿對象的性情來作畫面的特質的，因之缺乏着作者的個性的骨法的「深」。即在那裏沒有心靈潛入的深處，和作者自身深刻地味得對象的眞實，倘深深地沒入對象中，而達到其基礎，就有眞切地味到的眞實了。這是普遍的，個性的。因爲個性，基礎上是最普遍的。故越是受特殊化，越是得到明晰的普遍性。謝赫謂六法盡備者甚少，只有陸探微與衛協二人。他對於陸探微所說的「窮理盡性，事言絕象」，就是表示這個意思的。故制作，是把普遍的東西特殊化，因了這特殊化的方法而愈加普遍化的。這就是二重的普遍化。這樣，方才作品與其作者的關係，或作品與對象的關係，都深切而安靜了。這狀態就是氣韻。故氣韻，是像他所思惟的寫實與骨法的合成。換言之，是把骨法的基本的性質的展開當作一全體而採取的。

謝赫不但以骨法爲先天的，以氣韻也爲先天的。氣韻的爲先天的，原因不在於骨法的爲先天的而在於氣韻不是想要表現就得表現的，是沒頭於對象的寫生中，其後果自然會成就的。即氣韻不可當作直接的目的求得，只能聽其自然釀成。但在後世，這關係淪亡，要當作直接的目

的而單獨表現氣韻，於是乎發生顯著的繪畫的頹廢。任畫家可當作目的的，應是應物象形隨類賦彩。

骨法，在起源是先天的，在持續是永遠的，在作用是個人的。但寫實，在起源是經驗的，在持續是一時的，在作用是一般的。骨法之所以有萬人共通，永劫不滅之感者，因爲牠是先天的。偉大在於最普遍之中。在繪畫，偉大性也是根基於骨法的普遍性的。骨法雖然這樣普遍的，但因爲其表出不依據方便與比較，是極直接的，同時又是極特殊的，即具體的。寫實所據的對象的形體是普遍的，其所以不能有像骨法的偉大性，是因爲這普遍性只在於其「廣」中而不在於「深」中的原故。故寫實比較骨法爲派生的。色彩是靜止的經驗的分化的，線是進行的先天的全體的。故骨法多表現於線中。線是表現運動的，故示生動。氣韻生動，在這方面看來也必然與骨法用筆相關連。

（四）經營位置及傳移模寫　關於這構圖及模寫，不能十分明白他的意見。只有關於模寫，曾說『用筆骨梗甚有師法，』又說：『全以陸家爲法，』重視着傳統。但劉紹祖的「善傳寫，」也只是模寫，其中缺着自己的天地。故說『述而不作，非畫所先。』因此可知他是不給模寫以獨立的價值的。

以上略把六法的意義考究過了。以下當檢查這六法思想的起源。顧愷之舉下面的六事爲其繪畫的要素：

1. 神氣　神氣與對象性相異而又相即。造出力與美一致的世界。
2. 骨法　骨法有基本的形與感，性質上與美好細美相對立，但與之結合而成神氣。
3. 用筆　用筆是把骨氣骨法化，即畫面化的方法。
4. 傳神　傳神底內容爲美好細美，始於對象的存在，與骨法的展開相俟而向神氣生長。
5. 置陳　置陳是畫面被神氣化時所取的畫面的部分關係。
6. 模寫　模寫是怎樣使過去生在現在的我中的問題，即學先輩的教養。

故在顧愷之，是把一切置於神氣的系統中，使神氣以下的都與神氣相關連，各誘導其歸向於神氣的。但在謝赫，是

1. 氣韻生動　是因骨法及寫實的內的一致而釀成，而示對象性的完成的。
2. 骨法用筆　是把骨法的基本的形態與其感情由用筆來表現的。
3. 應物象形隨類賦彩　是用精謹的態度來精細地寫出對象性，使畫美而有新意的。
4. 經營位置　是把氣韻生動在畫面上當作位置的關係而看的。
5. 傳移模寫　是學古的教養。

也是把一切置在氣韻生動的系統中，使2以下的歸向於1中的。故顧

愷之與謝赫之間，有下列的關係：

1. 氣韻生動與神氣是互相一致的思想。在其爲繪畫的中心思想的點上，在因骨法與寫實的內的一致而完成的點上，都是同樣的。

2. 骨法用筆，骨法與用筆的思想相一致。

3. 應物象形，隨類賦彩與傳神思想互相一致。卽在因了形的深而形中得含有神卽氣韻的點上相一致。

4. 經營位置與置陳，亦爲同一思想。

5. 傳移模寫與模寫，亦爲同一思想。

然則謝赫的六法中，他所獨得的一個也沒有。又其構成也是前人所已有的，不過由他集成，定位而已。卽依了已明示的原則樹立的可能而集成爲這六個原則。雖不能說定他以前已有「六法」的繪畫法則的定位，然觀其『雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節』幾句話，好像這是當然之事，故淡然地說着，似乎不以六法爲自己所創始。又在他以後出世而對於他的所說加以激烈的批評的陳姚最，也一直承認這六法。從這點一看，也可推知六法思想非謝赫所特有。又謝氏祇舉六個原則，不加說明，直接適用於批評上。於此又可使人想像這原則的意義內容是早已爲人所周知，而容易使人豫想其知識的。六法之定立，與其說是論理的，不如說是感想的。貢獻於這感想的，是他的寫實畫家的特徵，他底時代及前代的畫論底所示，詩，書，樂等的批評上所用的氣的思想，從風水論等一般信仰上得來骨法思想，及從時代的好尙與華麗得來的寫實內容。



他在這等影響中，特別多傳顧愷之的思想。雖不出顧愷之以外，但與顧愷之有下列的差異：

1. 顧愷之在神氣中的想，善，識，達的思惟的傾向，在謝赫的氣韻中不充分含有。

2. 謝赫比顧愷之，骨法思想要不安定，不明瞭。這是謝赫的缺點，故其思想缺乏內的必然性。

3. 謝赫以寫實爲從屬於氣韻的一要素，然尙有想把牠當作分裂獨立的一要素的傾向。因之寫實與氣韻的內的關係不安定。這系統上的不安定，是想把骨法與氣韻合一的後世的一解釋的先導。

4. 謝赫把寫實與骨法的關係固定地觀察着，顧愷之則是展開了看的。卽一方是並列關係，他方是作用關係。一方看做內的與外的二個，他方看做一個的連關的內的展開。一方看做異物，他方看做異動。故在謝赫，寫實與骨法兩者不到氣韻是難於一致的，在顧愷之則步步一致。一方是二者的複合，他方是一者的展開。

5. 顧愷之重神，謝赫重似。故一方重感，他方重見。

6. 謝赫的經營位置，是欲以此爲原因而誘導有氣韻的結果的。卽

欲全體地構成各部分而作氣韻。這是方法的構造的態度。而在顧愷之，畫面的各部分，不是像先有部分而後生全體的部分，是先有全體而從這全體分散地看來的部分。卽要作的已有，而把這已有的展開在畫面上。又雖在這努力中，自然也可發達，神氣因構圖而發達。故起初存的是部分還是全體，是謝赫與顧愷之兩人的差異。

據以上的比較，謝赫從顧愷之所受的最多，卻又有這等差異。發生這等差異的原因，要不外乎顧愷之所具有的學者的高遠的心，在謝赫全然缺着。

六法的全體的織組如上述。對於其各個的法則的組成，不可不稍加吟味。例如氣韻生動，應該看做氣韻與生動的兩種概念的結合呢，還是看做氣韻的生動，卽『氣韻生動着』的一個活動，還是看做有氣韻的生動？這等便是問題。在骨法用筆也有同樣應該的問題，卽看做骨法及用筆呢，還是因骨法而用筆，還是有骨法的用筆？

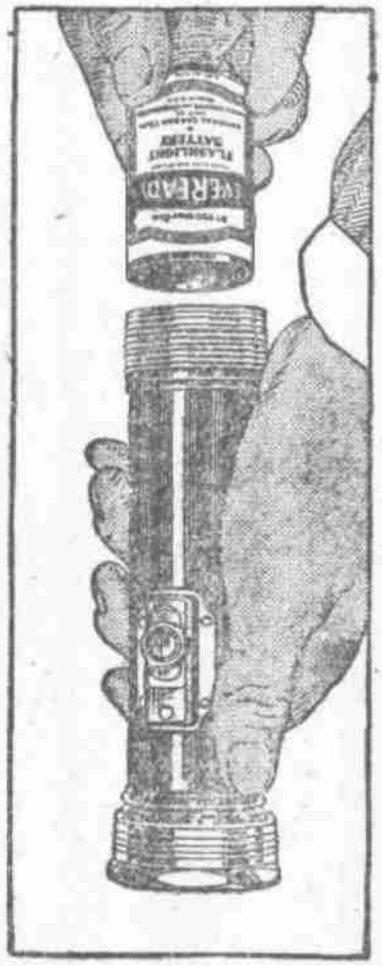


這問題難於明瞭決定。但別的應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫的四法，意思當然是應物而象形，隨類而賦彩，經營而位置，傳移而模寫。因爲解作應物與象形，或有應物的象形，隨類與賦彩，或有隨類的賦彩，是全然不成意義的。倘得與此同例而論，氣韻生動與骨法用筆也可不解作氣韻與生動，有氣韻的生動，骨法與用筆，有骨法的用筆，而推知其爲因氣韻而生動，因骨法而用筆了。如果解作因氣韻而生動，生動就變成氣韻的動作，故生動是氣韻的標徵。則生動與氣韻，是指同一物的。故淸朝的方薰的山淸居畫論中說着：『氣韻生動，須當以生動二字省悟。能會生動，氣韻自在。』骨法用筆，也是因骨法而用筆，用筆是骨法的標徵。用筆與骨法所指同一。故氣韻的生動，直接與骨法相關係，因爲生動是力。張浦山論畫中所謂「力透光自浮」實在就是「老」的境地。「老」就是用骨法來沈浸對象性的面目，卽氣韻蕭散的面目。

# 電池爲電筒之心

須擇其最佳者——請用

新式永備牌整體電池



**EVEREADY**

TRADE MARK

此爲全球最精美之電池

謹防僞品冒充

各處上等電料店均有出售

4041



# 東洋畫六法的論理的研究

豐子愷

我在本號旣介紹金原省吾的東洋畫六法的論說。近又從他所著的支那上代畫論研究中讀到六法的論理的研究的一文，覺得可與前文幷讀。因復介紹於此。

畫六法卽：一、氣韻生動，二、骨法用筆，三、應物象形，四、隨類賦彩，五、經營位置，六、傳移模寫。然從一般的藝術創作上看來，可用下列四項包括之，卽寫實，骨法，傳統，氣韻。而氣韻一項由前三項的完全融合而成，爲總括以前三項的一貫的法則。換言之，「氣韻」就是「藝術的創作」的意義。

## 第一　寫實論

對於柱的直立的「遷想」：柱的下部對於上部爲基礎。我們在柱中感到柱的運動就是感到柱從下部向上部生長上去的能動的運動。上部受下部的支托，下部承上部的重壓，感到貫注其間的一種力。因這力而感到各部及全體。所謂貫注其間的力，就是柱的全體對於重量的直立，其對於垂直的延長的耐忍與努力，就在於此。這力的感覺貫注於柱的各部，使各部分擔其相互的力的關係，同時又使全體統一其垂直的延長。而統一所需要的耐忍與努力，就在這裏而感到。於是柱體就完成了「直立」的一種運動。柱的上部或下部的裝飾的效用，則在於象徵這力的堅實與支持的永遠性。存在，實在就是一種運動。柱的存在，因了這樣的運動而確立。

我們人是與重量對抗而立着的；我們明確地感得着這立的感覺。我們在柱中感到我們自己直立時所感的感覺。這樣是直立，我們對於柱的感覺，就是把我們自己直立時的感覺照樣移入柱中，這便是「遷想」。所以這感覺屬於柱，同時又屬於我們自己。這感覺第一必須在吾人與柱的兩者之間有契點。第二，柱必須具有足以受入直立之感的形質。更進一步，要這柱成爲更強的柱，必須要求這柱能對吾人遷入其感覺。缺乏第一項時，就沒有直立之感。猶如在一次也不曾直立過的人，不能感

到現實的感覺的「立」缺乏第二項時，雖然起初曾使之具有直立的感覺，但倘其形質有不適當處，這感覺就立刻變成一種錯誤，不能使之長久保持這感覺了。例如柱的外觀是石柱，而發見其實是紙製的時候便是。在以材料的質量爲觀照的一要素的藝術，例如建築，材料的虛僞是不許的，便是爲這原故。我們是由反省而立刻把這感覺化成一種幻覺的。又如缺乏第三要素，這藝術品就沒有緊張力，且不耐長久的觀照。這柱僅足以納受我們所投入的感覺，不能積極地拿牠自己的感覺來壓倒我們，其力就不強。這時候我們是受身，是被要求的。這第三的要素生成時，第一第二的要素的複合就更力強地表現；且第二的要素就露出其身，再向觀照者歸來。這叫做迫力。

我們的感覺，是從力的生長所生的行爲，打勝他意志的自己的意志行爲而來的。柱必須能擔受我們這個感覺。能擔受這感覺的思想上的根據，就是「生氣論」Animism。對象示我們以素材，我們統覺牠。於是直接的實在就存在。而統覺牠的時候，最容易喚起我們的統覺力的，是意志的衝動。因爲意志衝動在我們的性向中是最有力的。這便是力的感覺。力因了抵抗而其感更強，更成爲鮮明的形。卽對於自己的意志行動，有阻止牠的別的力存在的時候，換言之，自己的運動有被阻止的傾向的時候，力的感覺就更加鮮明。倘自己的運動受了阻止，就在使阻止者的上面感到力。這是因爲把除去這阻止時所需的自己的力當作阻止力而投入於對象的原故。這時候，我們對於除去這阻止的力，當作密着於當面的阻止力而感覺。這阻止的力愈大，感到對象的力亦愈大，這就是迫力。在這時候，如前面所說，對象的力的嚴然的存在，卽我們的力移動牠時候感到的困難處的嚴然的存在，卽阻止力的存在，爲其要件的第一。其次，我們想制勝這阻止力的意志衝動，爲其要件的第二。把因前者而增高的後者作爲前者自己的優越，我們的意志不得不對牠反應而表出的時候，我們就感到向我們壓迫過來的力。畫面的迫力，也是同樣的，畫面向我們的意志上面壓迫過來的直接的感覺，就是行於我們的意志上面的強要的力。力的感，又與價值的感相關。價值，就是所希望的東西，有這東西，我們就感到滿足的愉快。故價值，在心理上的表現是給與快感的一種東西。而不給與吾人快感的，卽不是我們所希望的，在我們是無價值的。有價值的東西，對於我們作有希望的表示，卽我們對牠可作一種態度。換言之，對象向我們要求我們對牠應取的一種態度的時候，這就可說是有價值的。故有價值的東西對我們表示一種強要力，卽迫力。故力就是價值。對象常具有一種力，用以強要我們。但其強要的內容，因各個人而異，卽要求於對象的，因各個人而異。田野裏一株柿樹，對於農夫，木匠，畫家，醫師，動物學者，細菌學者，詩人，寶石商，各表示特異的價值。存在，決不是決定的，一樣的。我們親身感到這種強要，是可尊貴的，同時又是快樂的。想把這尊貴與快樂照樣表示出的，就是藝術，所表示出的，就是美。

我們最初對柱的時候，在明白認識這柱以前，已當作渾然的一全體而經驗這柱了但這是尚未化分的一全體，不久就內的發展起來，分化爲各側面。而在一全體的這個柱中，可感到冷暖，硬柔，輕重，動靜，及其他性質。這等內的發展，成爲不絕地流動，憧憬，融合的力的關係而存在。但並非個個分立而存在的，是直接由感情的性質而融合統一的。但其綜合，並非由於主觀的選擇結合的，乃是由於內在於印象中的必然性，作自律的發展而表現的。直觀，就是這自律的發展。這感情統一起來，成爲純一的直觀的時候，直觀方才使我們感到美，於是發生藝術的形象。但這形象是最具體的，即個性的，不是可在他處再現的。可稱爲感觸的感情全體，與對象的存在的密接相交的心狀，在這時候就發生了。但在這綜合的情形之下，或前述的內的發展的情形之下，也有一種可作中心的一貫的傾向。這傾向是統覺的自然的方向，就是所謂力感。以這力感爲中心，以別的爲其發展而定位。於是乎「冷，滑，重，且靜的柱」的形象，就被我們統覺了。其實這不能如此明瞭地說出，差不多是與全體的形容不能區別的全體的感覺。於是感觸就把柱換置爲力的中心「柱」就成爲「冷，滑，重，且靜」的認識。這是判斷。在全體，以柱爲力的中心，置其他一切於其周圍，把這等一切當作這力的中心的發展而感覺，這就是生氣論。然爲這生氣論的中心的統覺是最根本的統覺故名爲 Fundamental apperception。

我們對於柱感到冷，滑，重，且靜；但在意志活動上，更感到直接的感覺。對於統覺最有力的，是意志的衝動，故在力的中心的發展的諸性質中，感到意志衝動。這時候，在我們有因了立的一事而感到的自尊，大膽，忍耐，及其他的感覺，這等感入到柱的裏面。一次感入到柱的裏面，同時這感覺被力的中心的柱所支持，而確實起來，又使我們感到這是力的中心的發展。又使我們感到冷，滑，重且靜的東西，由自己的力而直立，有自信在其內面，由這力支持重量，由其耐忍而敢然直立於這狀態中。於是乎柱就充實地確定地被我們統覺，這又立刻變成柱自己的固有態度而入我們的感覺。我們在這時候重疊這等再次的感覺而遷入於柱中。這遷入的感覺又變成柱自已的固有物而表現。這便是成了柱的本質而使我們感得，又變成柱本身。因了這交互作用，這感情更加豐富，確實，緊張起來。這由豐富而緊張，就是感的由淺而深，在深感的時候，觀照就完成了。能永久耐得這交互的增大的作品，就是永久有價值的作品，就是意義深大的作品。換言之，因了遷想與妙得，投入與統覺的交互作用而益益增高起來的觀照，是「深度」的感覺。這時候作品所給人的感情，是使我們信爲作品所有的客觀性的。在這深大起來的觀照中，可得客觀的妥當的感覺。這樣看來，繪畫是不能離開畫面的對象性描寫的。例如有的模樣，沒有對象性，我們對之感情的投入雖然容易，然欲使有永續的交互作用，可是不能。凡非自然物，難於充分把自我投入。要把我

自己投入沒入於對象之中，而使發生相互的交感，卽「遷想妙得，」這對象必須有充分的存在。但這又非有強要我們投入的力不可。像紙上的墨痕，或雲等形中，雖可自由把自我投入，但不能有永續的支持。卽有放肆而無精緻沈着。因之不能行深的觀照。故描對象性的必要，在中國往古時代早已感到，早已定位在六法中，卽「應物象形，」「隨類賦彩。」

自然與畫面的關係簡朴地想來，以自然爲原因，以畫面爲結果，使自然與畫面之間保有忠實相應的因果關係，是可能的。又容易被認爲這是寫實的完成。然而這兩者之間能否眞果成立這樣的因果關係呢？

所謂因果，是從「凡一現象，必有惹起牠的一個原因」的思想上發生的。卽無論何物，必要求其所以如此而不致如彼的充分的理由。卽從相信「倘沒有充分的理由，無論何物不能發生」的思維的根本性質上想出來的。於是發生原因與結果二事。這因果的關係，普通認爲時間的先後的關係，但在純粹的推理上，應以其間的論理的關係爲主，不以時間的關係爲主。這等因果的繼起，一方面可從意志活動的性質比論。卽先行的動機，與繼起的動作的關係。動機是原因，動作是結果。這繼起，被認爲實有無限的連續性。這兩者的關係，被認爲因了自然的齊一的信念而同一原因發生同一結果。而在因果的關係上，以時間的關係，空間的關係，現象的變化中的基本性質的不變，分量的同一，無例外的適用等爲重要的性質。但就中分量的同一，決不是必要的。因爲以這等量或同價爲必然，事可說是特殊的情形，如表示 energy 的連續的科學的世界，便是其例，這時候才嚴密地規定這兩者的關係，採用從同價或等量而來的因果卽定量因果的概念。這物理的究明的世界，是抽象的，是推理的世界，推理的世界是必然的，是不能反對的；但事實的世界是具體的世界，這裏面的眞理是偶然的，反對也是可能的。

觀這因果之間所存的事實，可有下列四種特質：

1. 爲了生起一果，給牠的條件是無量的。（條件無量）
2. 故一件事實是無量條件的複合。（條件複合）
3. 這一切無量的條件，爲了生起這果，都不可缺少。在這意義上，各條件是一切同値的。（條件同値）
4. 因了這等無量條件的隱現，而各事實生起。（條件隱現）

這等關係，學者密爾氏稱爲 Plurality of causes 及 Intermixture of effects。他以 dynamic cause 爲 cause，以 static cause 爲 condition，他視這因與條件爲多樣的複合。

但在精神上，有如下的特質：

1. 精神不在現實的經驗以外。
2. 精神生活是流轉的。
3. 這流轉是性質的變化，不是分量上的關係。
4. 精神生活，是有內的意義的世界。

故精神的世界，與物理的世界不同，不是可以依照定量的因果關係

的。倘稱這定量的因果的世界爲外果的世界，精神的世界正是內因果的世界。外因果的世界爲數量的世界，故其中有勢力恆存的關係。然內因果的世界，是性質的價值的世界，這裏面沒有離開主觀的數量的世界，而有表現於主觀的價值的世界。即這是不定量因果的世界，這裏面有實踐的（道德的）因果緣重諸生的關係。故沒有勢力恆存，而有價值的增加。即這裏面具有目的，各心理過程，因了有關係於其目的的事而發生價值的差等。但直接承受的這個無可疑的現實的世界，不是物理的世界，而是這精神的世界。不過立於一定的見地而把牠考察，組織的時候，發生那物理的世界。佛教考究這內因果的世界中的因果關係，名之爲「緣起論」。

緣起，是 Nidāna (subcondition) 的意思，是指說一種 datum 生起一種結果的關係的。這基礎條件的 datum，見於生起的結果中而明顯。因是親生果力，即直接力，緣是疎生果力，即間接力。密爾的所謂因與條件，即相當於這因與緣。其研究止於因與緣的關係的時候，就是緣生論。因緣與果合併論究時，就是緣起論。緣起論的根本的考究，主張如下：

1. 個在是衆緣的所生，是無量條件的和合。
2. 衆緣是平等無邊的。其間沒有價值的高下，也沒有緣數的限定。
3. 個在是和合體，故是無常，是苦。
4. 故其中沒有自存的常存心，即無我。
5. 懂得這因緣的理法，就是「成覺」（成佛）abhisambuddha，得到「緣相因」的生活，就是「入滅」Parinibbāna。成就這「成覺」與「入滅」的，就是釋迦。在釋迦的生活中，可看見最完成的緣的相應。

這明明是進於實踐的道德的因果的考察。因果的觀念，隨了這明晰而變成機械的。即要把一切的實在當作既成的而觀察，只着眼於靜止於其中心的理知的定量的因果的部分，而不回顧在其周圍的緣的量。但這觀察是想把持生命的內的面目，過於形式的了。這必須併用因果的全體，即中心及其周圍的緣的量。這緣起論，便是對於這緣的量深加注意的。在這裏面，一切條件都平等無邊。這在有力與無力的關係上相應着。這便是自性相應。然我們的「無明」被打破而成爲「明相應」的狀態的時候，在其間就全無束縛，全因緣就滿足了。因了這全因緣的圓滿具足，而達到成佛。無力，或多障的有力的狀態，是我們的生活。佛的生活，是全有力的狀態的。佛道，就是使無力或有力的多障成爲「全緣有力」的關係的。故緣起論，是認識萬物的「融即」認識其圓通無礙，而入於發展的實行的完成的。

從這緣起論的立場觀看我們的生活狀態，可知我們的內界是從無力向有力而行，即常在圖價值的增大的。從部分與全體的關係而觀看，單純的因緣常在複合，而渾然地在圖價值的增大。雖然記憶只在及於現在的關係上，這也可以明白看出。記憶必將過去中的某物移植於現

在。故我們爲了隨了時的前進而重積着的過去，不斷地在增大起來。我們拿了這重積的過去，而步入於不斷的將來中，享有與時間一同增大起來的過去的發展。過去不絕地成長發展，故又無限地被保存。因爲這樣，過去就生存於現在之中了。然則我或我的性格，畢竟是由一切的過去的重積而成的。倘然我們是繼承生前的兩親的氣質的，我們便是從生前以來重積生長了。我們起慾望，活動的時候，爲這等全過去的力所動，全體的過去，在我們當作一種衝動力，或一種傾向而感到；當作明瞭的智的觀念而認識的，僅乎其一部分而已。在這裏面，有僅乎反覆的運動，與不絕地成長發展下去的運動。而得稱自然爲齊一的，只限於以前者的運動爲對象的時候。但存在，在我們看來是「變化」，而這變化，是生長，創造的意義。創造不是可以仍歸於原來的方向的，全是不可逆的狀態。但在物理的立場看來，現在完全就是一切的過去的東西，此外全不含着別的東西。在於結果中的，都就是在於原因中的。因爲在那裏是沒有生長的。但在我們，生長是其特質，最初的單一，到最後決不是單一的。即原因的單一，一到結果中就豐富地表現了。所以用定量因果來看世界，只見這世界等於一架可以千回萬回地單純地返覆的機械的運轉。這不外乎是剎那間死去，又剎那間活轉來的斷片。到了在這生活中認知其有生長的時候，這等各因緣就有相互的助成，相殺，影響，而全體的價值增大起來了。因了其進於完成，各因緣自己的力就漸漸強大起來。各因緣明確各自的意義，同時合成全體的意義。又其心理的過程，隨了這過程的經過而表出附加的作用，喚起新的作用，在那裏又生出一種新的價值的世界。所以不能有像定量性的物理的因果所見的結果的齊一，或像原因結果相等的均衡。結果長向着價值的增大。

如上所述，物理的世界中所行的外因果，與心理生活中所行的內因果的世界，是不能相等的。所以人們描寫自然的時候，有二種要素，即人格及自然。不能以自然爲原因而畫面爲結果。自然是物理的因果，即外因果的存續。人格是道德的因果，即內因果的存續。這二世界的結合，就是畫面。但這結合，非人格的自然化，必是自然的人格化。把人格自然化，是人格的死，人格死了，自然與人格的結合就不行。那麽造成畫面的方法，只有取道於自然的人格化。倘自然的人格化不可能，我們的描畫也就不可能了。但在事實上描畫是可能的，故自然的人格化亦必是事實。自然的人格化是甚麽呢？就是拿自然的物理的因果的系來化於道德的因果的系列。即把定量因果的世界化作創造因果的世界。即把自然中非全分有力的，無力或障害狀態中的因緣——即一分有力多分無力的因緣——化作多分有力一分無力的因緣，進而化作全分有力的因緣。這因緣的道德化，就是自然的人格化，自然因了這作用而方始畫面化。換言之，因了把自然組入我們的生活中的作用，因了人格化的自然，而自然方始成爲畫面。故畫面是妙得於自然中的作者的人格。即對於自然的作者的「遷想妙得。」這時候對象的自然，因作者而生長，而成爲畫面，故以自然爲原因時，作品就是其結果。但不是自然因果上的

結果，是道德因果上的結果。故不是把自然的因果照樣移向畫面的因果。只是把畫面溯源，抽象化，制限起來，就可得到近於自然的類似，僅在這意義上可稱自然爲作品的原因。原來兩者既非同一物，也非同一物之中的不同物，又非從這分化或異化出來的東西，只是把自然與作品作成一系列，僅在其間插入作者，因而成爲斷片的繼起，得作出像模倣生長的系統的一系統。故把畫面插入於自然與作者之間，是表示與前後全然無關的一個孤立物的地位。畫面對於自然與作者，被認爲不同種的同一系列，即有判然的區別的同一。使自然與畫面保有這樣的差異的，是甚麼呢？這就是骨法。故純粹的寫實，即對象的如實的畫面化，是不得存在的。假如可以存在，這就不過是一幅照相，當作藝術是未完成的。因爲自然不被作成全分有力的關係，而還有多分或幾乎全部是無力的，故說是未完成。就是照相，也可因了攝影者的性情，而選擇各種位置，範圍，光線及其他條件，自然已在這等條件中作相當的發達了。自然的直寫，在我們的事實上是不可知的；假定照相爲純粹的寫實，就全然不是藝術了。照相，因爲在其中間的攝影者所得撰定的條件，差不多是決定的，故欲把對象充分地有力化，即畫面化，是不可能的。所以照相只能說是藝術的出發，即第一要素，卻不是完成。藝術論最初開眼的，在寫實中。但寫實發達起來，同時向骨法移行其注意。

## 第二　骨法論

我們自身投入於對象中的時候，已經沒有以前的我了。我投入於對象中，同時就生長於這對象中，而增大價值。換言之，即在深的「我」裏面生活了。這就是創造。創造既非存在，又非非存在，全是一個的生成。從經過的上面看來，以前的存在曾在對象中變成非存在，立刻再轉而爲生成。而這生成，比較起最初的存在來價值已增大得多了。非存在是欲生的死，是欲始的終。故生成完全是新生。因爲我是無限的不完全的我，同時又是欲成無限的完全的我。這完全，不是表示完全的終極的，是表示想要完全的傾向的。在這裏，未完成的也被完成，又與完成同時立刻變成一未完成的，就是生成。這生成，是常常波動，常常進行不已的無限的展開與深化。換言之，這裏面有永久的疑問，同時又有永久的解決。人生與藝術，是永久的疑問又永久的解決的生成。而沒入於其個體的我的態度，不是概念的，而是具體的。在這態度中看見個體，就是在這傾向中看見無限。這不外乎是遷想。在這時候被妙得的東西，雖然因其成長而各異其內容，然其間有一系統。因爲有這系統，故可用以在各異同之中感得我。這又可看作全體的「我」的發展。一貫這前後的我的，正是骨法。這骨法對於別的生活的各部分的關係，是根本的統一作用，即被感而成爲力。爲了無量條件的成爲全體，當作全體而被包括，使之統一的一貫的東西，就是骨法。骨法之所以能包括全體，統一全體的理由，因爲牠在最初是一全體，後來的各部分是牠的分化或吸收，由這關係，許多的條件能作爲各側面而多樣地，豐富地統一在牠的周圍。

倘然沒有骨法，全體就變成茫漠而分裂的東西，其生長只是分裂與斷片，全不過是散漫的部分關係了。成長，是全體的系統的價值的增大，故這不過是多數被攝入這系統中，方才能得到成爲多樣的價值的。所以骨法，在這全成長中是最初，又是最後。即從最初到最後的一貫的方法。在這點上骨法有稱爲根本形體的意義。這是貫穿多樣的精神的運動，或興奮的共通的方法。根本性狀的統一性，第一是其具有靜的面目的，不變的絕對的性質，即根本性；第二是其具有動的面目的，對於各部分的滲透，即亘於全體的性質，即成一全體而又刻刻成爲部分的性質。前者爲絕對性，則後者爲普遍性。全體，當作部分看來，是由部分成立的；從其發生上看來，在部分的前面有全體，部分只在當作全體的一展開的時候，眞得成爲部分，所以部分常具有被看作根本性的生長分化的狀態。即部分是絕對性的普遍化的一系統。故骨法能使畫面的各部分成立，又能使牠們成爲渾然的一體而存在。如單抽出骨法的絕對性，就變成純一無味，明徹無色的，恰像水的一種東西了。這骨法的普遍性，是畫面的迫力，使畫面緊張的基礎。

然則骨法的思想，不是與緣起論相反的麼？緣起論中說着衆緣的平等。這衆緣同值，與置重其中的一緣而稱之爲骨法的思想，在這裏豈不包含着難於一致矛盾麼？但這所謂衆緣同值，是要成立一物，不能缺少衆緣中之一的意義；不是當作一物存在時一切皆有同一的價值的意義。不是一切衆緣皆平等地沒有某種力點的差異而結合着的意義。即不是一切衆緣的結合僅屬一種決定的方法。衆緣雖同值，然其複合的時候，自能表出位置的差異，其最佔中心的就作成一個系統，作爲衆緣的象徵，佔有可以代表衆緣的地位。從這互異的位置的關係所生的價值的差，結合起來，就可在其上獲得個物之所以爲個物的特異的價值。而在於這象徵的位置上的一緣，名曰骨法。牠的能代表其他一切，就是牠在於其他一切象緣的最初第一的有力關係上，且以後繼續占居着其位置的意思。隨了牠的發達，周圍的無力的條件也漸次顯現，成爲有力關係，在其發達完成時，一切都變成有力關係了。這就是在創造上，骨法完成一切的性格，直接與其他一切衆相合而成爲渾然的一全體。在這完成的頂點，既沒有價值的高下，也沒有生起的先後，而成爲一個全然平等無邊的圓融無礙的世界。在這時候，骨法就只能在其經過上可以看出。骨法在其經過上，全然是 Forma substantialis，不是 Forma accidentalis。以描寫後者爲目的或性格的，就是漫畫的世界。然在骨法，是以前者爲其性格的。但在一切條件成爲一切有力的範圍中，這兩者是互相一致，而表示出無邊圓融的世界的。故像顧愷之或姚最，在注重骨法的經過中有事前的統一 Unitas ante rem；像謝赫的以寫實爲主而不重骨法的經過中，有事後的統一 Unitas post rem。

然骨法的意義，後來忽然變化起來，不是像最初的基本的 Unitas ante rem 了。即變成「墨描」或 anatomical structure，或如林守

篇的畫筌中所說是：

『骨法以直爲佳，只須筆法不滯，不浮不沈，無心寫出。』

卽骨法是輪廓的意思，是形體構成，或用筆法。把骨法看作與用筆同一，是在顧愷之，謝赫的時代已有的事；但視爲輪廓，是後世的變化。然這也是從骨法爲基本的形體的意義的脈絡上抽引出來的。不過其所失的，是力沒有力的基本形體，是近於一個概念形的東西，因之缺着 Forma substantialis 及 Unitas ante rem。於是骨法就變成一種位置，定置，形體構成，卽一種構圖，一種 Anatomical structure，或變爲技術的用筆。這是因爲骨法的內容移行於氣韻骨法變成一種形體定位的形式的原故。

## 第三　氣韻論卽寫生論

有骨法的寫實，卽 Forma substantialis 與 Forma accidentalis 的一致，又 Unitas ante rem 與 Unitas post rem 一致，叫做甚麼呢？如前所述，在內的生活是「寫照」，在畫面化的作用是「寫生」。顧愷之稱呼這完成，用寫眞畫眞，圖象爲象，寫神等語。「寫生」一語，出於唐彥悰的後畫錄中：

『受業閻家寫生殆庶，風筆爽利，風彩不凡。』

又宋的宣和論畫雜評中也有：

『蔬果於寫生最爲難工。論者以爲郊外之蔬易工於水濱之蔬，而水濱之蔬又易工於園畦之蔬也。墮地之果又易工於折枝之果，持枝之果又易工於林間之果也。今以是求畫者之工拙，信乎其知言也。』

又宋許觀的東齋記事中，也有：

『黃筌父子畫花，不見墨迹，謂之寫生。』

從這種用語法可以看出寫生一語是對於花鳥畫而說的，與人物畫的傳神是同一的。但在現在，這不拘題材的種類，而一般地用以表示作品的對象性。始於對象而示其完成，故用與寫實相關的寫生一語來表示這完成，是適當的。但寫生是在形體中見骨法的，故從這方面講來，就是氣韻。故氣韻論從心理的方面看來是寫照論，從製作的方面看來是寫生論。現在主從製作方面看，故氣韻論就是寫生論。然有一點困難，卽寫生一語的多義。藝術上的用語，一般都是不明瞭而多義的，又有時含包完全反對的意義。例如 Classicism，解作古典主義與尙古主義兩義，Naturalism 解作自然主義與本能主義兩義。現在所論的寫生，也是含有多義不確定的意義及語感的術語之一。

在畫面與其對象的題材的關係上，原是不能把題材從畫面脫離了而着想的。題材就是已寫照了的對象，畫面就是被寫照的對象的象徵。故題材是被寫照的對象，要曉得其未寫照時的原始形，卽露出的對象的原形，是不可能的；畫面是被寫照的對象的象徵，故把對象與畫面分

開，是不自然的，又是不可的。但現在所謂畫面，不是描着對象的得被寫照的一切的側面的。因之在比較的態度上，把畫面與對象區別，是不可能的。而兩者的關係如何，也可吟味了。在寫生一語中含着畫面與畫面所出發的對象的對立對照的意義。即含着從其出發到完成的全過程。那麼，這寫生可以這分割爲先行，而約略想作下列兩種意義：

1. 畫面爲對象的模寫。即畫面即對象。——切似關係。
2. 畫面爲對象的寫照。即畫面似對象。——相似關係。

在第一種情形，畫面的性質全然是對象的模寫，兩者在可能的範圍內相一致。在第二種情形，畫面是表示對象的關係的，故表示着作者的感受性。這不是「畫面即對象」的關係，而是畫面比對象更複雜。兩者的相似關係，是表示其不一致關係的存在的，表示不一致關係，不外乎是表示價值的差異。然則在第一種情形，有價值的相當；在第二種情形，有價值的不等。價值的不等，可有畫面價值大與對象價值大的兩種情形。在這兩種情形中，倘要畫面是創作，必然非畫面價值大而對象價值小不可。假如畫面小而對象大，畫面價值就貧乏，對象就不向了畫面而發達，即表示頹廢。因之對象就不是畫面化的了。在這時候沒有對象的完成，因之這就不成爲藝術。故價值的不同，在這情形之下必然是被示畫面的價值的增大的。

第一種情形，即切似，明明是不可能的。因爲畫面，在時間的，空間的，都常比對象狹小；且在其表現的依據的旨法，例如色彩，光輝，彈力，粗滑，剛柔等上，也甚薄弱。所以無論何等努力，欲使其對象畫面化是不可能的。在風景畫，其畫面必比風景縮小，其色彩必然貧乏，其細部必然簡單。描山川草木時，要預備與實物同樣大的畫面，要描出與實物同樣的細部，尤其是作出與實物同樣的厚，是全然不可能的。且同時也是不必要的。那時我們可決不再要求對象，對象是對象已足，沒有與之同長同大地描寫出來的必要。在某種特殊的功利的目的，有同一物反覆製作的必要；然那是工業，不是藝術。藝術上的存在，只要一箇已經夠了。因爲這是最具體的個性的世界的要求。同一物的重複，是使人生難堪且混亂的。我們不要兩個太陽，不要兩個父親。藝術不以使人生重複難堪爲目的。這事在技術也是不可能的，當作要求也是不可能的，且不必要的，所以畫面全然沒有應取這種狀態的必要。像畫面與對象的一致，除了僅作比論的意義以外；不能再有。且如前述，同時在因果的關係上看來，也是不可能的。

故與畫面的事實相適合地解釋起畫面來，只是畫面與對象在可能的範圍內相一致。這樣，第一的畫面的意義自然轉向於第二的畫面的意義。故第一種意義得生存在第二種意義中的一點，就是畫面應該盡量地成爲具體的的意義。畫面中必然存在的時間及空間的制限的結果，在容量上，在表面上，都非把對象縮小不可。即在對象上施行省略法。換言之，即有把對象的部分定價值的高下，而選擇取捨之的必要。這樣，題材就不是對象的原物，而是通過了作者的對象了。然後在畫面的不

是對象，而是題材了。題材，必須形量比對象短少；而價值比對象增大的。卽在意義上必須是創始一種新價値的。

畫面無論何等「逼近事實」其「逼近事實」的意義，不外乎是經驗的具體的而已。在這意義上，第一種情形被攝取入於第二種中。這就是第一種正確地把牠的意向運入第二種中，因第二而受作品化。更精查起這畫面來，這不單是具體的而已。所謂具體的，是畫面的一種狀態，還不曾明示着畫面全部的性質。故非更有其他要素不可。換言之，具體性者，是使人感到與對象一致的傾向，只此一點，全未踏出第一種情形的根據以上一步，與畫面的價値的增大沒有相干。所謂價値的增大，是對象作爲畫面而發達的意思，故其處必須有含於對象之中，卻又是對象以上的東西。而在其處看到的，必是比對象更深的，的「深處的生。」所謂「具體的」之感，不是素材的姿態如實地存在，寧是其「深處之生」的具體的存在，卽成功一種力。顧愷之，謝赫，姚最等同樣地主張的所謂「骨法，」就是這個「力」的感，「深處之生」的感。故畫面的具體的的意義，不是對象僅乎感覺地表現着的意義，也不是非抽象的，非概念的的意義，而是緊張的畫面的意義。卽形體變了力的感而顯出來。這樣，畫面就比對象深且單純了。深且單純立刻變成複雜。複雜者，不是多樣的集合的意義，而是連續地發展的意義。換言之，所描的自然，不是沈澱的，卻是自然的發展下去的厚度。有厚度，故不是抽象的。所謂抽象的是全存在的部分表面厚度不是表面厚度是發展的傾向；倘發展起來，雖爲部分，也立刻變爲全體，故厚度不是抽象。而全體愈成其爲全體。所謂具體的，其觸動感覺是當然的事；又含有使人感到其成爲全體而發展下起的意義，卽使人感到全意義。故寫生不表出細部，而表出全意義。到這地步，對象方始完結。故這不是表出經驗，必須是使經驗成立，表示先立於經驗的。這在畫面中，有作爲經驗而發展的必要。卽「深處的生，」das Allgemeine，發展起來，成爲畫面的狀態。於是有最具體的作品。換言之，歸結於對象的力強的表現。在這意義上的「具體的」的特色，是一切藝術的最大且唯一的特色。寫生的意義，原也不外乎此。

如上所述，第一種意義，卽以畫畫爲對象的模寫，在嚴密的意義上，是難於存在的；且假使存在，這存在決不是可喜的，故這不是與價値相關的，卽全是偶然的存在。第二種意義，卽以畫面爲從對象的寫照發展來，其對象是被完成了的對象，畫面是其象徵，故寫生是完成了的對象，具體的題材的意義的創始者。且發展不由聯合而成，而由分化而行。而其分化，是由原始的傾向的分化，其本原的傾向常保有在自己之中。這保有，就是寫生上的骨法，「深處的生，」等到牠擴大到畫面全體的時候，寫生就完成了。但這完成，只能行於對象的狀態中，骨法自身，不是形體的存在。使骨法成爲形體的，就是畫面化，就是寫生的意義。

倘以畫面爲僅表示作者的要求的，就成爲抽象了。倘以爲僅表示形體的，就成爲模倣了。二者對於作者個性的位置上的未完成，是同一的。寫生，當作牠動的看來，是力；當作牠靜的看來，可視爲「形的力。」然在

意識上，形卽力，力卽形。故寫生中的寫形不是寫出情緒形體或視覺形體，或記號形體，而是寫出「力形體」。寫生不外乎力，卽由骨法而生的形體，由力而生的形體，由形體而生的力。

驗明畫面而承認其爲力，就是說其所表示的不是自然的原狀，而是在自然以上的東西。卽表示自然在其個體中發展。換言之，卽表示自然以前的，同時又表示自然以後的，卽表示根據，同時又表示發展。表示一般，同時又表示特殊。表示無限，同時又表示有限。故像柏拉通地以通性爲在個物之先 Universalia sunt ante rebes 而考察起來，這就是表示骨法的；唯像名論地以通性爲在個物之後 Universalia sunt post rebes 而考察起來，這就是謝赫所說的氣韻；再像亞理士多德地以通性爲在個物之中 Universalia sunt in rebes 而考察起來，這就是顧愷之，姚最所說的氣韻。這樣說來，寫生就不外乎是新的內的面形成，卽使自然發展。克羅濟（Croce）在其美學中論着「藝術活動爲純粹的精神的，轉出精神外一步，就不是純粹的藝術活動了。」在這意義上說來，製作不是純粹的藝術活動，混着其他的夾雜物。但並非因此而創作也不是藝術活動，創作是一純粹的藝術活動的眞實的繼續。

藝術的本質，是把一切存在從新形體化，卽使之展開，故寫生實在就是藝術。從實體化說來是藝術，從作用化說來是寫生。藝術的純粹活動，倘全然是內的，寫生的純粹活動也全然是內的。故寫生，從其作品看來，存於其畫面中所指示的意向中。對於在意向中活動的對象的熱心與把持，卽在於「遷想妙得，」在於「窮理盡性。」意向，從寫生的說來，畫面全是具體的，但比對象本身要複雜。作品本來是純粹的藝術活動的一繼續，貫穿這純粹藝術活動的發展。換言之，畫面就是這純粹的藝術活動，卽寫照的連續發展。沒有畫面就沒有可以指示作者的純粹藝術活動的東西。故欲知作者的寫照，必待畫面的觀察。但決定作者的態度的，不是畫面，而是畫面中所表示的意向。而欲決定這是寫生的與否，不能將作品與題材原物比較而得。只能視其意向而決定。直接拿作品來與其對象比較，是一般的；但如上所述，畫面與對象不是直接連續的，故拿畫面來同對象比較，就因了畫面的對象模造的程度，而墮入寫生的弊害了。這就是以寫生爲前述的第一種情形。

羅丹自信爲作出徹頭徹尾的自然的模寫。除了絕不加入私意，戰戰兢兢地忠實於自然以外，全不想起其他。他說自己全然是自然的一奴隸。他長期地續行精密寫生，像其「黃金時代，」竟被人疑爲直接從人體取型。但他在這樣的長期且熟練的寫生之後所達到的他的勞作，狀態漸漸不同起來，例如頭部，幾使人誤認作一塊鑄銅。但他益加確信自己爲忠實的寫生家。他的前期的作品，可說是直接與對象比較而寫生出來的；後期的作品，作品與對象之間就沒有直接的相接續的性質了。作品與對象之間，有顯著的隔離。倘留心審察這作品是甚樣的 das Allgemeine 的發展？是甚樣的具體的？就可知其爲比前期作品更深更確的寫生。在這裏面的意向，不是像前期的作品，或被他物阻害了的

間接的。意向赤裸地當作意向表出着。這意向一直地，具體地，走向所到的地方。即意向現在是已被完成了。他深入寫生中，其後果，用了與對象顯然不同的外觀而達到最寫生的境地。其作品不能說是寫實的，然可說是更確實的寫生的。換言之，在形式上不直接接觸對象，而在意向上直接接觸着。故所謂作品的寫生，不是說作品直接與對象連接，而是把作品暫時保留，在其所指示的意向中看出其連接之謂。故寫生不外乎是畫面的內面性的成績。故像牧谿的柿栗，從畫面的形體上看來，其連接於對象的狀態實在是過於貧弱的；但其中所指示的意向，直接地生氣蓬勃地用了對象中的作者的寫照及意向，即用了力而一致地運行着。故牧溪的水墨畫柿栗，是寫生；應舉的鯉魚，僅有出發，而缺乏着後結的完成。即因爲不是完結的畫面，故難於稱爲寫生。故寫生的問題，不可依了畫面上的樣式或欲得這種樣式的技術而決定。因爲藝術是意向，寫生是藝術故也。從這意義上看，像那 Rig Veda 中的蛙之歌，也不可謂非一個寫生的完成：

蛙終年無言地蟄居，恰如守戒的聖者。被雨伯催促，方始發聲。水從大空落下來，打着韣皮袋似地伏在澤中的蛙。於是羣蛙的叫聲一齊起來了。像打犢的牛羣地競呼。起初渴待雨期的牠們，到雨潤的時候，像父子地互相呼應，互相斷打，而集攏來。共慶雨水的下降的時候，互相攜手而歡樂，霑了雨水而飛躍。斑的與綠的合叫，一唱一和，像學童的模仿先生的口吻。你們用美的聲音在水中唱歌，你們是一個全體。恰像身體的支部地一樣地動作。你們中一個如牛地鳴，一個如羊地嘶。一個斑的；一個綠的。冬天一樣，而姿態各異。唱的時候，多樣地調合其聲音。（下略）

又如：

萋萋芳草憶王孫，柳外樓高空斷魂，杜宇聲聲不忍聞。欲黃昏，雨打梨花深閉門。（秦觀）

都是寫照的境地。萋萋的芳草，柳外的高樓，杜宇的啼聲，雨打的梨花，都不在地上，而在懷人的心上。

現在假定我們在靜靜的秋天的下面。這時候倘使沒有一點苦痛，也不感到一點缺乏，在我們的意識上就甚麼都不浮起來。因爲意識是表示缺乏的。沒有一點煩惱，意識靜止而清澄。這時候恍惚地忘記着一切，但又不是茫然。在這意識中，有靜而澄的氣持續着。這心境，在繪畫上就是可稱爲骨法的一種靜澄。倘在眼前的空間中看見一種青色，這時候還沒有明瞭地感到其爲「青」。「青」只是經驗着一個渾沌的全體的「青」。但倘暫時注視這青，青的感覺就漸次流動，分化，內容地發展起來，感到冷而和而靜而寂的情緒了。故青明明已成了可感的狀態。這是因了內在於印象中的必然性而自律地發展的。這等發展被統一起來，定位爲一個統一的全體的時候，就可明明當作自己的物而感得這最個性的「青」了。這就是直觀。老子對於這個狀態，這樣解說：「道之爲物，惟恍

惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精其眞，其中有信。」從恍惚窮冥中發展來的生命的流，即直觀的面目非常明白。這發展是自然的，全無理的追求。倘是理的追求，這就是把自己本具的性情依照其傾向而延長的了。換言之，這是衝動的直接的延長。故其中的理，是衝動所有的論理。這像理知的論理地又立於同一律上。理知的論理，在其全體的經過中常有「疑」內在着。這疑要到了結論方被釋放。但衝動上的論理，從最初就是自明的，全不含有疑問。從最初就安定。且在他人也是立刻信爲肯定的。倘是用意義來推理，而不用直覺來感覺的東西，在這意識中就沒有這種意義上的「意義」了。所以藝術，限於以這種意識爲其根柢，而能超越學術及實踐道德的拘束。雖不以藝術爲道德的方便，而欲置藝術於學術及實踐道德的制御之下的，藝術就被誤解爲有這樣的意義的東西了。藝術是要感得的，經驗得的，即由直觀而感得的，不是主張的。倘是主張的，必依主張所必要的價值而作上下的排列。這上下的排列，即意義的配列，必傾向於道德的範圍，於是就在其中顯現道德的批判了。但這關係是具體的，故對於個個的作品必需箇箇的批判。在這持續中經驗到的，是經驗本身的狀態，故稱爲純粹經驗。這經驗的特質，是

1. 直觀的，即最生動的具體的全體的經驗；
2. 具有能無限地自行展開的含蓄的可能性的經驗。

Bergson 對於這事解說如下：我們的知力，全然是爲實利的，我們爲了實利而動出到外界的一型，就是知力。故知力無論怎樣組織必不顯示實在的姿態。但有一個從直觀的看法，只有這看法能使我們捆住實在的姿態。由直觀而看吾人的內部，其中有一種不絕的流動。一瞬間也不靜止，常常增大起來的一種流動。這流動一方面指示將來的狀態，他方面含有既去的狀態。這就是內面的持續，或純粹持續。把牠分析起來，是多數連續的意識狀態，與結合牠們的一種由統一而成的東西，這兩者的綜合，就是持續。但這眞相，除了從直觀以外，沒有別法可以見到。所謂直觀，不是分析的看法，是做了「物」自身而看的看法。從這看法看來，持續無非是一種緊張之感。這感的所由生，是因爲純粹持續是不斷的創造的發展，所以一切的過去集中於現在了。這緊張弛緩起來的時候，即持續破壞的時候，於是就生出「固定」來。打破這固定而進於純粹持續的自由的天地的，是生命的面目。

他又這樣說：當我們在於過去與現在合併而增大起來的純粹持續中的時候，方才抱有能深入生命的內面的感覺，同時又感到意志的極度地緊張起來。因了這緊張，這持續愈加堅固了。在我們，能使自我力強地緊張的機會自然極稀。但在這時機，我們的行爲最爲自由。持續之感愈深，自我與自我的一致愈完全，我們的生命也愈超越理知性而自己含有一種理知性了。理知的作用，不過是同一物與同一物的結合。在其裏面只適於反省，卻不適於持續。我們立在新的意識狀態的外面，而從各種方面眺望，把牠集攏來，再造舊的意識狀態看。在這意義上可說意

識包含着理知。然本來的意識狀態，是眞在理知以上的，純一不可分而完全新奇的東西。倘然把緊張放寬來，停止了使過去集中於現在的努力，其弛緩倘是充分的，記憶意志就都沒有了。這時候只有僅把現在反覆着的刹那的生滅。所謂物質的存在，就是這意義。我們發展於純粹中，因而形成我們的存在的諸部分如數互合起來而全人格集中於一點。生命與行為，到了這境地而方始自由。人格緊張着的時候，過去就變成緊張。集中，不可分的衝動力，而激動我們。一弛緩，過去就立刻變成充分的追想各固定於特定的型了。因了固定，人就墮入於空間的方向。由此更進的，就是物質。所謂純粹的空間的觀念，就是表示這運動的極限。故空間不是像普通所想像地，遠離我們的本性的。物質也不是像我們的感覺及理性所測知地，完全地擴充於空間的。

純粹持續，當作經驗看時，即純粹經驗。這純粹經驗的狀態，是統一的全體因了其內容的發展力而發展的最初的姿態。密接於自身的事物，難於說明，故純粹經驗是最難說明的。所以難於說明者，便是為了難於用理知的言語來代表的原故。

這發展的時候的一狀態就是思維。但其思維不是論理的，是作為具體的各要素的背景或周邊而存在的 Flinge 的重複，一一連絡下去的姿態。在其各個成為全體時的動作中，我們感到自由的生長。這就是融即之感。於是作出一個純粹經驗的發達的系統。所謂作出，當然是在感情中作出，不是從理路作出的。故在這裏也超越眞僞的判斷。這融即的感情，是證明這思維的發展的自然的。有融即之感的地方，可以確信其有純粹經驗中的統一作用的存在。統一作用，當作內部的事實看，就是融即之感。當作持續之感，於是有自由之感。純粹經驗是在其發展的頂點成為對象的，換言之，即純粹經驗是在其抽象中顯示其頂點的而這對象性的完結，即被感為對象的有統一的全體，就是個體。先立於純粹經驗的，原有一個全體的可能的東西；但這還不是個體，是後來可以忽然變作個體的一種東西。而這可能態的個性發展，完成為完結的個體，是由於純粹經驗，即直觀的。作成一個體的這個直觀，次又作成別個體，所以純粹經驗最容易超越這個體。純粹經過先於個體，且各個體中所以共通的基礎，即在於此。

因了純粹經過或直觀，具體的東西被當作一全體而把持。把持具體的東西當作一事實，也就是具體地把持複雜的具體的東西當作有全體的統一的一完體。故在這發展中，必須有分化與總合的動作。故寫生的基礎既置於直觀或純粹經驗上，就因了這分化與總合的單純或複雜，而生出第一次寫生即單純寫生，及第二次寫生即複雜寫生的兩種類來。依據一個對象表出其從直觀來的對象性的寫生，為第一次寫生。因為其分化與總合比較的單純。但在第二次寫生，分化與總合更複雜了。在起初當作一全體表象的全體表象的分化中，又取入別的直觀的要素，

這等總合而成爲具體的一完體，就是描出直覺到的東西的對象性。這裏有第一次的對象性中所不能見到的廣大。又或思出許多具體的個物，而從 Flinge 的重疊上統一爲一完體的時候所生的對象性，也是第二次的對象性。與第一次對象性被當作一完體而直觀同樣，第二次對象性爲了要被當作一完體而直觀，更要許多總合的力。在第一次的對象性中，這起初被定爲一個全體表象，而在其中分化，故其分化常在於一完體的背景中。這總合最初就被預定，其各自的分化，常常保着其方向，故在總合上並無特別顯著的要求。然在第二次的對象性，起初雖定一全體表象，但參加於其中的別的表象漸多，因之要成爲一定條件，必要求有力的總合。又起初並存的許多表象被支持着的時候，這在其可成爲一完體的表象關係上，並無預定何種方向，須俟總合而對象性方始作成。這是第二次的對象性所以多賴於總合力的理由。但不拘單複，爲了要定成爲對象性需要具體地當作一定體而直觀，是同一的。因有這直觀性，故可通稱爲寫生。第二次的寫生比較第一次的寫生，顯然用着多量的表象。即有表象的儲藏及總合活動着。故這從表象的關係上看來，第二次寫生不是常常表示在第一次寫生以上的大價值的。畫面上的要素的單複，與畫面的大小一樣，並不就是其價值。因爲價值的大小，與這些事並不直接；與意義的深度是直接的。故細細吟味後的第一次寫生，比複雜的第二次寫生深得多，是絕對有價值的。第一次寫生與第二次寫生，只指說所以構成的表象關係的分量單複，不是指說作品的價值的關係的。

其次要攷究的，是寫生的進行經過甚樣的心理的變化。這過程必須吟味一下。今取秋草的寫生爲例，觀察其進行的經過，可發見約有下列三種顯著的過程。

第一，對於秋草的純粹經驗。最初混沌的一全體，忽然因自己的內的展開而變成豐富的秋草，這豐富使我們在統一之中感到純一的秋草。

第二，在第一的發展中漸漸成爲統一的狀態的骨法明顯起來的感覺。即在秋草中感到我。在秋草中感到我，就是說感到秋草之姿與我的合一。即看出在秋草中生長的我與秋草。這時候我，即骨法，與以前的我不同，更具體而更新鮮。這時候所感到的秋草，與以前的秋草不同，與我也不同，更普遍而更新鮮。在這裏看的方法與生的力相一致。我感到的秋草，就是秋草感到的我。於是對象性就成形。換言之，即骨法與寫實的一致。即骨法的要素全然成了寫實的要素。卽寫實的要素因了骨法的要素展開了。多數的連續狀態，來自秋草的貢獻；使牠們一貫的統一的要素，來自我的貢獻。我因了生於秋草中而得到緊張與集中。換言之，這對象性比存在的秋草更豐富，更柔軟，更爲永續的發展。然這秋草的表象，比秋草的 Halluzination 或 Illusion 更堅實，更沈着，更爲實質的。造出這樣的表象，便是藝術的第一次的寫生。這所造出的表象，即對象性，便是爲藝術的基礎的。倘在沒有這表象的人，雖對無論何等優秀的

秋草的作品，觀照是不可能的；又無論描寫何等巧緻，要把這秋草造成作品是不可能的。沒有這表象，意向不得發生，不得活動。故這第一次寫生，是力的寫實。這是「寫照」的寫生，不是技巧的寫生。卽當作力的，意向的，換言之倫理的寫生。但藝術上的寫生，不是僅乎如此就定成的。因爲在創作上，「當作力當作意向的寫生」以外，更要「當作方法的寫生」全是方法的寫生。通過了這方法，對象性就明確。把秋草的純粹發展的頂點的秋草的對象性，卽秋草的藝術的表象，對照於現實的秋草，而使

第三，秋草的第一次寫生的移行而藝術品化，卽對象性的畫面化。這作品的形移行，又固定。普通所稱爲寫生的，是指這第二次寫生的。但這是當作制作的，當作方法的寫生。定色，運線，定位，但僅注意於這一點的寫生，容易輕忽其先行的表象。這是秋草的模造，不是創作。寫生是創作，故這不是寫生。這裏面沒有由作者來的特殊的發展。沒有純粹經驗，而寫現實的秋草，是把創作與寫生混同。寫生的第三過程，是把寫照了的秋草再由現實的秋草來確定。故在這意義上，這寫生的過程，就是藝術表象的被修正，被固定的過程。所以這過程，必需先行的，可修正固定的，內的寫生的表象有了這個，方才有意義。故寫生的中心在於寫照，顧愷之的「傳神寫照」把這一點明確地說出着。故缺乏這寫照的藝術，全是缺乏動機與力的，卽失卻藝術的立脚的基礎的。

這樣看來，藝術作品的各種差異，可歸結於其意向與方法的差異。例如自然主義，在意向及方法上注重眼前所有的現實的秋草，浪漫主義，在意向及方法上注重所希望有的或可以有的秋草。古典主義，在意向及方法上，把現實的秋草同時作爲所希望的秋草。故使寫生的位置完全，公正的，可明知其爲古典主義的立場。

經過以上三段的進行後的秋草，是在其畫面中換了我（卽骨法）而作三重的出現的。而這經過，與制作的經過同時就是觀照的經過。

a 通過了秋草的現實，而在純粹經驗（卽觀照）中漸漸現形的純一的秋草的表現。

b 在秋草的現實中漸次明顯地感到骨法（卽我。）

c 與漸次明顯起來的骨法（卽我）同時，秋草的現實展開下去，骨法與秋草相融。卽此時一切都作爲秋草的現實而確定其對象性，集中於秋草中。

於是乎藝術就具有比自然的模寫更深更豐，比思想更細更鮮的特質。這特質明示着與宗教的原始宗教的特質的相通。寫生在這意義上是宗教的。

以上三經過中，a是表示藝術的對象的特殊化，b是表示藝術的對象的普遍化，c是表示藝術的對象的完成。在這時候，純粹經驗達於其頂點，對象於是完結。藝術於是通過了其作者的體驗與確立而作品化。卽明示只有由寫生能達作品的完成。於是這自然是第二自然，畫面是其象徵。我們對於畫面就是重來認識已經認識的自然。於是有「物卽心」的境地。

舉一卽一切感收。不妨重重無盡。何以故？互相交徹，一多成故。其猶因陀羅網，皆以寶成由寶明徹，影遞相現。於一珠中現餘影。盡隨一卽爾，更無去來也。今且向西南邊，取一顆珠驗之。卽此一珠，能頓現一切珠珠影。此一珠既爾，餘一一亦然。如是重重，無有邊際。卽此重重無邊際之影，皆在此一珠中。炳然遞現。餘皆准此。若入一珠中，卽入十方重重一切珠中也。何以故？此一珠中有十方重重一切珠故。十方重重一切珠中，有此一珠故。是故入一珠時，卽入重重一切珠也。一切亦然。反此思之，卽於一切珠中，得入重重一切珠。而竟不出此一珠。於重重一切珠中入一珠，而竟不離此重重一切珠也。只由不出此一珠，是故得入重重一切珠。若出此一珠，卽不得入重重一切珠也。何以故？此一珠之外，無重重一切珠故。若出此一珠，卽不得入重重一切珠也。（賢首）

舉一，則一切均被感收。而這感收的關係，是重重無盡的，因爲互相交徹，故一同時就是多。這猶之統用珠做成的因陀羅網。其實明徹，故影遞相現出，在網中的一切珠中，現出其餘一切的珠的影。這對於無論那一珠都同樣。現在姑且就西南邊取一粒珠來驗驗看：卽一切珠各各一時現影於一切珠中。這西南邊的珠，在一切珠中各現出其珠影。一珠把一切現出於其中的各珠在自已中現出着。故這關係是重重無邊的。卽倘進了這重重無邊際的影中，就是進了十方重重的一切珠中。因爲這一珠中有十方重重的一切珠的原故。換言之，因爲十方重重的一切珠中有這一珠的原故。所以進於一珠，卽進於重重一切珠。在一切珠中，也是同樣的。次攷查其反對的情形：卽在一切珠中可容重重一切珠。而竟不能離出這一珠。又在重重一切珠中容一珠。而竟不能離出這重重一切。且因了這一珠的不離出，故得容入重重一切珠。倘拿出了這一珠，卽不能容入重重一切珠。因爲在這一珠以外沒有重重一切珠，故倘拿出了這一珠，就不能容入重重一切珠了。

這樣的境地，正是寫生的完成的境地，正是藝術的至境。卽由一物徹多物，由多物徹一物。這就是明徹。創造的進化的著者說明這個「生命的進化，畢竟不外乎是澎湃的意識的潮浸入到物質中去的姿態」卽意識的作用及於物質，遂使物質能營像呼吸消化的有機作用，寫生也猶之如此。今欲具體地解釋畫家的一作品，就其材料與對象，難於解釋；但在未描的時候，是看出一種全然難於豫知的新的性質的。以前並不存在於其材料及對象中的這個新性質，正是決定作品的價值的標準。卽雖不是材料，而不絕地表現於形態上的，是骨法。這就是在對象中，在材料中時時刻刻地發達起來的。藝術，必生於創造，卽必以這骨法的自發性爲中心。從意識的事實攷究起來，這骨法的自發性，倒是當作對象的自發性而被感覺的。倘以這自發性爲中心，這就僅成爲類似與反覆的物質的存在，不能在其中認識創始的世界。模寫全是兩個世界的重合，其間全無何種發展。因爲發展就是澎湃於對象中的意識的潮流的浸入。故所謂寫生，就是生命的進化，卽骨法在對象中時時刻刻地把

「我」實現出來，即由這自我的實現促進於對象的完成的發展。自已也進步，對象也進步。但這關係容易破失：例如表現派的運動，反逆「歸自然」的意向，而提倡「歸精神」─歸精神，須捨棄自然而後可。然倘沒有了自然，我們的繪畫創作的過程已不成立，因爲無表象的繪畫，是我們所不能思維的。寫生的第一過程不成立，寫生也就沒有；沒有寫生，就沒有繪畫。沒有自然就沒有藝術，是與沒有骨法就沒有藝術，或只有骨法也不成藝術同樣的。故表現派的主張，除了注重骨法以使畫面精神地緊張以外，都是無意義。

據以上的攷察，寫生不是作品與對象的比較對照的效果，而是在作品的意向中的。故在寫生上常立於作者的意識的主位的，是要使對象作藝術的再現的要求。但心理地考察起來，這明明是開展於印象的方面，而導出個性的解釋的。在這純粹經驗中作爲一個不可分的連續而展開，依然當作對象再現的要求而存在。但對象，即畫面，是極度的，寫生的原始形；惟在作者，當作直達其最後的直接的意向而感受。

完成對象性的自已的寫生系統的頂點，是構圖。故構圖是表示純粹經驗的達於頂點的系統的展開的成果的。寫生的可能的側之一，就是構成。故像芥子園畫傳的以畫式的方式爲構圖，明明是不行的。因爲那種是方式，不是直感所得的。故構圖論，不外乎是寫生論的頂點變更而已。

## 第四　傳統論

達牟特達文起（Leonardo da Vinci）在畫家的誡中說：「畫家倘專以他人爲模範，其結果必惡；惟仰求自然的教諭，其結果必善。」其所舉實例，是「喬篤（Giotto）生於山間的荒僻之處，率直地從自然向藝術，描寫自已所管養着的野羊，及別的田野的動物的姿態。他這樣用功，後來凌駕他以前的及同時代的一切畫家。但他以後的人們，又從事是既成的作品的模仿，藝術就再衰頹。」倘他所說的是眞理，那麼，學傳統便是致藝術於衰頹的道了。即歸着於「寫生以外無藝術」的道理。

我們試反省我們自已的的生活：我們住在過去與現在的世界中，是明白的事。住在過去中者，即住在先人的足跡中。殘留在我們前面的先人的足跡，一方面有遺傳，他方面有文化的諸財寶。我們先天地具有着的，是遺傳。但我們所具有的遺傳，完全是一個傾向。這並非是決定的。我們不能先天地具備在身上的祖先的文化的產，便是文化諸財寶。學藝，交通，政治，及其他各種，都是當作世界的財寶而殘留着的。我們生在這等財寶之中。第一遺傳，第二文化的財寶，第三住在這個現實的自然的世界，這等便是我們的一切的環境，我們住在這裏面，是事實。但這等不是作爲一輪廓而存在，作爲一內容而決定地存在的。故我們在這裏有未來的大的可能性。這與人不以本能爲生活的基礎，而以衝動爲生活

的基礎，故保有一大可能性，是同理的。這是第四要素。

在藝術上，把世界及過去照樣返覆，是不可能的。過去不再照樣地回來，即使回來也不能照樣再現於藝術上。在其連續上，藝術都是不能堪耐的。在自然的世界，也是同樣的。把我們眼前的這個世界移到藝術上，在色彩上，在光輝上，在形狀上，在連續上以及在這等一切的容量上，都是困難的。故要把世界與過去照樣移植到藝術上去，是盼不到的事；所謂我們與世界及過去一同存在者，不是把世界與過去再現的意思，不外乎是學習於世界及過去中的意思。學習這世界，就是寫生。過去的文化財寶，在藝術品上的學習，就是傳寫。就是使過去生在未來的可能性中的現在。故寫生與傳寫，是應有的事。所須學習的一切，是一般的。其學習法是國人的。於是有個性的生長。我們因了這遺傳與意向的特異而異其學習法，異其成績。於是一般就變成個性。

所謂傳寫，就是學習再生於現在中的過去。而再生於現在中的過去，就是傳統。學習於傳統，是我們住在這世界上以後不能避免的運命。在其必要的程度上，原不是一樣的。從所謂人格的意義上看來，科學是部分的，是部分的，故是抽象的。因之對於前人所已做了的，能繼續其成績，又能日日堆積增大其效果，其價值日日增高起來。故在科學，今日存在的，是最有價值的。故學習於過去一事，只在其反省上有必要，過去的成績，在今日已經難於有獨立的價值。但在哲學或藝術，是人格的全部的，故其形與姿雖然常常變異，但其主要的要求與意義，自古已有，且至今還是有的。所以過去依然生存在現實中。在過去有價值的，同時在現在還是有價值的。故在這研究上，不是從前人所已做了地方開始做起，而必須是從前人所開始做起的地方開始做起。藝術之所以勝於一切，而常常非學習於過去中不可的理由，就存於此。過去，在科學僅是使人知道達到現在的道路的；但在藝術，是使人知道其「出發」並「今日」的。

發達，就是相次的關係上的價值的增大。變化，不關於價值，是指說存在的形的相次而不等。而在這變化之中，有同質的東西的繼起之間所生的變化，即同系統的變化，及異值的東西的繼起的排列，即異系統的變化兩種。現在把這事就藝術作品上說：從作品隨了時代次第而在社會上積重下去的一點上看來，社會全體的財寶的價值，每時代增大，這就是發達。即作品存在上的價值，隨時代而次第增加。但在造出作品的工作上，即創作上，有下列的情形：但這裏是把發達的概念與變化的概念結合了考察的。

1. 同系統的變化
   - 價值不變——同一的同系統的價值的繼起。
   - 價值增大——增大的同系統的價值的繼起。
   - 價值減退——低下的同系統的價值的繼起。

2.異系統的變化
- 價值不變——同一的異系統的價值的繼起。
- 價值增大——增大的異系統的價值的繼起。
- 價值減退——低下的異系統的價值的繼起。

在這情形，要拿異質的來比較判定爲同價，增價，減價，是不能的。又在作品，1的第一種情形是難有的。可能的只有1的第二與第三。故作品的價值的變化，就是在同系統中的價值的增大或減退。故在作品的時代的變化中，只有下列四種情形是可能的：

1.同系統的價值的增大的繼起。

2.同系統的價值的減退的繼起。

3.同系統的價值的增大及減退的混合的繼起。

4.同系統的繼起及排列。

這是關係於天才的，1是具有繼起的天才的情形，2是不具有繼起的天才的情形，3是1與2的兩種情形的混合，卽天才有無的混淆。4是時代的狀態，這是與天才的問題無關係的。這樣看來，價值的增大如何，關係於天才的有否如何，異系統的繼起或排列，是橫斷或縱斷了時代的全體而觀察的結果。

以生命爲全體而就長的時代看來，其間原有價值的增大；但取短的時間，在其一切繼起的關係上，必定可以看出前期劣於後期，後期勝於前期——像這種判定，決不是正的。在科學的世界，在其物質上倘取比較的長的時間，必定能見進步的成績。但在藝術上，進步的成績有能見與不能見兩種情形。故在藝術上，以時代的繼續爲變化，而可觀察其變化之間的價值的異同及變化。所以我們所有的或可有的美術史，其實不是「美術發達史」，而是「美術變遷史」。這樣看來，我們對於過去的藝術，決定現在的藝術爲必勝，完全是科學的態度與藝術的態度的混淆。所以我們非常常取過去的各時代來批判，觀察不可。因爲現在是不一定勝於過去，也不一定劣於過去的。故過去生在現在中，不僅爲了過去而學過去，又必須爲了現在而學過去。不爲過去而學過去，爲現在而學過去的，便是傳統。

藝術的經過，是形狀與高低不同的波的連續。從一平面生起來的波，再歸於原來的平面，其次又起別的波。而起波的面，不是水平，而向上升騰着。這上升的理由，第一，是波與波的成績所殘留的作品的殘存，第二，是作品的物理的方面的科學的發達，卽紙，筆，墨，硯，顏料，及其他科學的發達，第三，是鑑賞力的一般的社會的發達。所以時代愈經下去，人們愈得從比前代人更便宜的地點，用了便宜的方法而出發。但就以這點爲次代藝術必比前代藝術發達的論據，是不行的。因爲這是天才的問題。

我們所面接的系統，有兩個側面。第一是資料及其使用法的側面。第二是關於表現態度的側面。「手法」一語，是第一的後半，卽資料的使用法，及第二的表現的態度的具體的一致。故現在就手法一語來說，就

可說傳統第一是制作的資料與第二是制作的手法。但資料的使用法，其性質是科學的可使科學地發達的，與表現態度的問題性質全異。故用漠然的「手法」一語來包含性質全異的兩者，是不當的。因爲像資料製法的改良，資料使用的工夫，是可以科學地研究科學地學習的，可以一步一步地增大其價值。故這部面的成績完全是科學的。但在第二的側面，是關於表現態度的，是全人格的，不能用方法來處理。因之這價值的增大，是要待天才的。且這所謂價值的增大，意義是深化。深化，在個人A與在個人B，各異其面目，這就是表示個性的差別的。

然傳統，第一第二兩側面都有可學的價值與必要。第一的側面的作用在於繼續的形，第二側面的作用在於復活的形。倘然對於傳統的學法，不爲價值，而只爲使其學習者先行的原故，那麼這「傳統」就變成死的，因襲的了。因爲傳統是由判斷而生於現在中的；但現在不由批判，而是沒批判，又不是生於現在中的，而是介在的東西，不是意義，而是輪廓。這樣，第一的側面僅屬返復而不發達，失卻其科學的本質。何以故？因爲不是在效果上繼續效果，而僅不過是返復罷了。又同時第二的側面，化作表面而不混化，失卻其全人格的本質。那時候無論怎樣，傳統必死於因襲之中。兩者形相近，而價值發達全然相異。

傳統，是因了作者的個人而有各個性的價值的。然則學習的時候，不是沒卻了其個性麽？卽傳統的學習與個性的關係，非考慮不可。第一的，資料的傳統，在製作者學習的時候，就是一個完全的製造工業；製造工業不能說是個性的，故這也沒有個性化。但在創作者學習的時候，就不似製造工業者，而與怎樣描法的態度問題，卽創作者的主觀相結合。在製造工業者，這方法的可繼承的條件已是決定的。但與怎樣描法的問題結合的時候，這還未因先行者而決定。描的態度是自已的態度，是自已可以決定的。所以在其資料上，尤其是其使用法上，非有作者的個性卽創意不可。有了創意，這傳統方始完成。卽傳統者，是因了先行者所開始的道的變成自已的道而完成的。但在資料的傳統，只因其方向是科學的，可以從個人的主觀遊離，故容易從其學習者主觀上遊離而單採用爲方法。那就缺乏個性了。個性者，就是作者個人的主觀與事實的結合。

第二的深化的方向的傳統，在其方向與方法上作者怎樣理解先人，解釋先人，是其中心問題。因爲所謂深化，就是以學者的主觀爲基礎的理解的深度。但這理解，是把在先最爲個性的的東西作成自已中的個性的。在先人得成爲個性的，是由於深的理解的；在今人得成爲個性的，也同樣非由深的理解不可。故所謂個性，第一是深的理解，個性的深與理解的深相應。因爲這樣，傳統因了深，卽活，而再生於這人中，而成爲個性的內容。故個性又可說就是創造。因爲個性是現實的事實，不是概形。

傳統使個性深起來，故愈深究，愈成爲個性的。但倘單把牠當作一形式或表面而學習的時候，就完全變成一種因襲了。因襲是先前的個性，

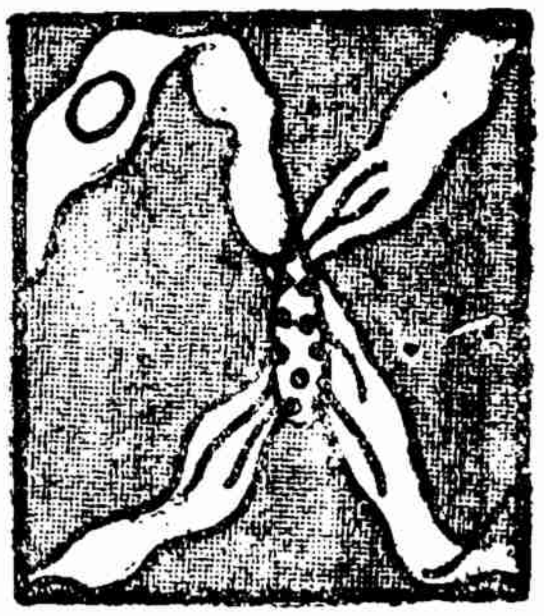
不是現在的個性，是過去的事實，不是現實的事實。所以因襲既非個性，又非創造。個人中能最深理解的，是天才。有了天才，傳統方才成為個性，成為現實的事實，即創造。又我們沈潛於傳統中，而深究傳統的泉就是使我們也變成天才。傳統因了天才而生於現實中，藝術就因之而深了。不預期天才，過去是完全的因襲，是死是反覆而已。藝術的發達不發達，全因於天才存在的如何，沒有天才，藝術就衰頹或變化。但天才就是個性，就是創作，故從傳統上看來，這就是傳統的「事實」化。這樣看來，可知傳統不但不傷個性，又是使個性益成為個性，創作愈成為創作的。

那麼傳統與寫生保有甚樣的關係，非注意考察不可。這兩者是互傷的呢，還是互助的？兩者的關係，可以用「常把過去變為現實，而解決現實問題的意識的特質」來解答。傳統，是過去再生於現實的我中的；寫生，是我生於對象的現實中的。即個性的傾向在對象中變成現實的個性。再生的，是再生於作者的個人的人中的，生在對象的現實中的就是作者的個人。故兩者都以作者的個人為據點。倘然兩者之間有了缺點，其缺點必在這個人中。在這個人中過去常再生於現在的形中，因此就解決現實的問題。這就是在個人中傳統變成寫生。傳統與個人結合而成個性，與對象結合而再成為個性。個性因了與對象的結合，而現實的個性方始藝術地完成。傳統與寫生的系統，是個性完成之道，不過其方向不同而已。依據過去的作者的個性，就是傳統，對於對象依據對象的作者的個性，就是寫生。傳統是理解，寫生是成形。寫生因傳統而深，傳統因寫生而明。在這裏就可看出深的背景與働作的完全的系統。這樣看來，這兩者不是矛盾的，是可以協力的，是互相豫想而始完結的。這就是個性與創作的二道。所以遂拿獨的話，不是否定傳統的，應該解作否定以傳統為因襲，即否定以傳統為形式而不為個性。這只要看他自己何等學習希臘古典的傳統，何等深切地了解牠們，就可明白了。

這樣說來，寫生與傳統，是藝術的一貫之道。一般的先天的，即不變的藝術性的骨法A，與被描物與描寫的寫實的一致而成的寫生，因了從風土時代並過去的一切環境得來的傳統，與在這等上面活動的個人的總合力的骨法B而成為價值更高的完成的一全體。於是乎氣韻發生。故六法的關係，即由「骨法用筆」「應物象形」「隨類賦彩」三者一致而成的寫生，因了「傳移模寫」的傳統而更深，再由骨法總合，而成為「氣韻生動」。而這氣韻生動，當作圖形上看來就是「經營位置」因這關係六法完成為藝術上的創作。這「六法」的思想，如何依時代而力點發生變化？如何生出可以變動這法則的別的繪畫法則來？又如何生出六法中所未有的新的要素來？都是留着後來研究的問題了。







衰弱細胞 細胞內之石灰質抽除後。胞心卽縮小。

(活細胞) 用顯微鏡放大之狀態

強健細胞 胞心寬大。所含石灰質卽鈣質極充足。

# 強身之新方法

## 服 **加爾餐片**

## 用鈣質補細胞

人身乃數百萬活細胞所組成骨—血—纖徵—腦筋皆爲細胞之組合。故身體健康端賴細胞。按細胞之中心主要成分純係鈣質。(石灰質)如鈣質缺乏全身細胞立受影響(見上二圖之比較)。衰弱—背軟—血枯與齒弱諸患因之而起。

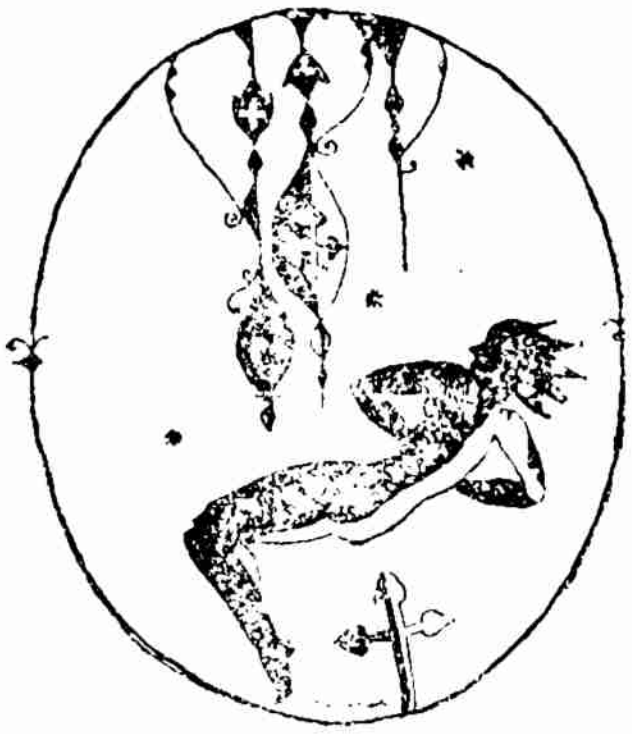
強身新法。當以鈣質補細胞爲最完善衰弱細胞得鈣之補充。必可立卽復原今最完善之鈣劑。祇有**加爾餐片**—除含鈣質外兼含乳酸與鈉與他鈣劑不同服後卽能普遍全身細胞。滋養之力甚久大人常服**加爾餐片**。身體強健筋骨壯實血氣充足。病不能犯。婦人服之。調經補血孕婦服之胎安兒肥小兒服之牙齒堅固筋骨健強此外如肺炎腥紅熱瘰癧癆瘵盜汗咯血。癇疾等虛症。**加爾餐片**之鈣質皆可補救而收奇効。

柏林華發大藥行精製

中國美最時洋行經理

# Kalzana

THE CALCIUM FOOD



# 中國壁畫歷史的研究

鄭午昌

人類本性，以求美爲至高之目的。人知人之愛美，即利用美術以爲生活競爭之一種方法。美術在處理人生的指麾之下，或以顯章倫理，或以宣示教義，或以點綴社會之種種，稟承於一切所謂道德與知識以盡其用，其本性之喪失蓋已盡矣。顧美術與生活作用，有同一之傾向，即美與實用，有不可分離之關係，實爲學者所共認。惟能促動美感於實用之外，則其術亦有足多者，此壁畫史之所以有研究之價值也。

初民茹毛飲血，惟食是圖，縱有愛美之性，尙無表美之術。稍進，生活或有剩餘，溢爲遊戲，於無意中始有美術之表現。至能文身，則已不僅愛美，兼含其他生活作用矣。——人性愛美，固無過於愛其身之美；又生活於漁獵游牧時代，就自然的環境，多取象於魚蟲禽獸之佳麗者文諸身，或以誘其偶，或以威其拏，適成其爲野蠻民族之美術。更進而入農耕時代，衣食居處，漸以完備；美術思想亦隨進步，於是推用文身之術於種種器物冠服旗章，類有繪飾，而壁畫之風，亦於是啓。故壁畫之起源，雖未能確斷在何時，日要在農耕時代則似可信。

壁畫之作，原爲粉飾點綴，用增美觀。旋因社會進化，生活繁複，利用之處益多；其取象寓意，常隨各時代政教風俗之變遷而異，蓋即所謂稟承於一切道德與知識以盡其用也。惟其與政教風俗有密切關係，遂爲社會——無論貴族平民——所重視。中國自漢以還，胡元以前，壁畫之盛，實淩卷軸；其制作多係當時名家手筆，奇偉富麗，眞足表示泱泱大國之畫風。惜滄桑易變，此種奇偉富麗之名蹟，盡隨所依附之建築物夷爲荒烟蔓草，致令人之言畫蹟者，只知有卷軸而不知有壁畫。即有麟鳳僅存，偶被發見，如敦煌興化寺等一二殘壁，已足驚動舉國之好古家而使其欣賞若狂。誠以中國繪畫自元代以還，山水盛行，人物驟衰，而壁畫亦少有作者。明清因之，即有作者，亦隨意塗抹，不拘道釋人物山水花鳥草蟲，以寄雅興而已。舊蹟既毀，新蹟不繼，宜乎國人幾忘故有奇偉富麗之壁畫，顧從記載而觀之，猶可得其史概也。

## 一

史皇實始造畫，其時始有宮室，是否卽以畫爲飾，渺不可考。惟黃帝嘗圖神荼鬱壘於門，畫在應用上，似與建築物甚相接近。夏后氏以蜃浹堊壁，已注意宮室之美觀。至桀則有瑤臺瓊室，商紂加厲，朝歌邯鄲間皆爲離宮別館；此種宏麗之建築，雕刻繪畫之施於棟壁者，當有可觀。至周畫績之事，別官相須，取象設色，動合禮制，旗常尊彝之外，尤重壁畫：明堂四墉，有堯舜之容，桀紂之象，各呈善惡之狀，用昭興廢之誡，孔子嘗觀而嘆美之。且周盛時，褒賞功德，往往形之圖畫，其有大勳勞者，則繪其象於明堂之墉，周公圖像卽其例也。（略見孔子家語）諸侯之國，亦多有壁畫：楚號蠻貊，其先王之廟及公卿祠堂，亦圖天地山川神靈琦瑋僑佹及古賢聖怪物行事。（略見王逸楚詞章句）蓋周人雖無以畫稱專家，而建築師之兼擅繪畫者，則不乏人，公輸班其選也。故當時建築上的美飾——壁畫，制作必多，惟其用意取材，似不外乎「禮治化。」秦人好建築，阿房幾千萬落，古今傳爲宏構，其間畫飾，不見記籍，姑置勿論。至漢，則宮室殿閣，多有壁畫：文帝三年，於未央宮承明殿畫屈軼草、進善旌、誹謗木、敢諫鼓、獬廌；（略見文苑英華）武帝作甘泉宮，中爲臺室，畫天地太一諸鬼神；（略見漢書郊祀志）宣帝甘露三年，單于始入朝，帝思股肱之美，迺圖畫其人於麒麟閣；（略見漢書蘇武傳）他如周公禮殿之畫盤古三皇五帝君臣與仲尼七十弟子，魯靈光殿之畫天地品類羣生雜物奇怪神靈，皆其例也。或取象鬼神，或取象賢聖，要皆各有用意，或以勸善，或以厲行，非徒以爲美飾。甘泉宮之圖休屠王閼氏，（略見漢書金日磾傳）未央宮之圖趙充國像，（略見漢書趙充國傳）一以垂母範，一以美將功，此種繪畫，漢時實爲特多。顧貴族私室壁畫，有出乎禮教之外者。景十三王傳：『海陽嗣十五年，坐畫室，爲男女贏交接，置酒，請諸父姊妹飲，令仰視畫。』此種繪畫，前未之見，實爲後世春畫之濫觴。東漢尚節義，繪畫一受禮治之支配，循吏、烈女、孝子、高士，如胡廣黃瓊陳紀延篤高彪李業叔先雄許楊等皆爲圖像，而孔子及關於孔子之故實，圖者尤多。圖畫地方，除宮殿外，郡府廳事，及祠廟墟墓石室之壁間，往往有之。蓋壁畫之應用，至是較爲擴充，卽制作亦漸繁雜，於個人畫像外，有作歷史故實之描摹，風俗現狀之寫眞，動植飛潛亦能隨景點綴。且漢畫之施於壁者，郡府廳事多係諸君畫像；（略見後漢書郡國志）如在祠廟石室墟墓，似多加以鐫刻，——或未加鐫刻者早已磨滅，而鐫刻者得流傳及今。或畫自畫，鐫刻自鐫刻，各爲一種，未可武斷；然畫而知鐫刻以求垂久，則亦壁畫史上之一進步歟？——其制作之佳者，如李剛石室，四壁隱起，刻爲君臣官屬，龜龍麟鳳之文，飛禽走獸之像。魯恭祠廟，四壁隱起，刻自書契以來，忠臣孝子貞婦孔子及弟子七十二人之像。（俱略見水經注）朱浮墓石壁，刻東服人物平生隨品。（略見米芾畫史）不其令董恢闕，刻子孫展墓之狀。而孝堂山祠武梁祠諸石刻，制作尤稱富美。（俱略見隸續）

古代畫蹟，不可得見，漢以石刻，故始克存其彷彿，以傳後世，使吾人猶得以此推見古代繪畫遞嬗及漢，其用筆、取象、存義、有如諸石刻者。然漢

人以畫名者凡十餘人，或工布色，或工牛馬，飛馬、各有專擅，石刻畫樣，究爲誰作，無從考見；或即一般工匠所爲，亦未可知。蓋漢以前，作畫者但爲實際應用而動手，非若後世將以卜聲價而樂於署款，故畫蹟與畫家，無從比附。惟統觀諸石，雖繁簡有殊，而描繪古拙，如出一手，是亦可見當時之畫風矣。漢後佛教傳入漸盛，壁畫風尚爲之大變，蓋由「禮治化」而入「宗教化」也。

## 二

佛教之傳入中國，究在何時，其說不一，要在東漢初時，中國已有佛教。其傳入之方向，或謂東南從海，或謂西北從陸，亦難明辨。當漢哀帝元壽元年，博士弟子秦景憲從大月氏王伊存口受浮屠經。時大月氏已盛於中亞，崇奉佛教，秦氏往受經，不得謂無因。後漢明帝嘗夢金人以爲佛，遣蔡愔等求佛經於天竺，偕沙門攝摩騰竺法蘭東還洛陽，乃爲釋迦之像，明帝命畫工圖佛置清涼臺及顯節陵上。（略見魏書釋老志）又或謂愔等自大月氏齎歸白氎畫佛、雕像、經典，於洛陽城西雍門外起立佛寺，即所謂白馬寺者，於其中壁作千乘萬騎羣象遶塔圖；而天竺僧隨中國使者同來之攝摩騰竺法蘭，亦曾畫首楞嚴二十五觀之圖於保福院。是佛教傳入西北從陸之說，有足據者。顧漢明求法時，西域交通正中絕，使節往返爲事實上所不可能，梁氏佛教之初輸入，謂爲根本不能成立；圖像當屬附會。搨自成都佛寺古殿畫壁之授經圖，人物十有一，即繪攝摩



騰竺法蘭入漢獻經像圖，相傳係漢魏間筆，而蘇魏公謂觀其衣冠服用，若後魏周隋制度，疑彼時畫工創意所造。於是有謂佛教傳入，不自西北而從東南。漢自武帝刻意從滇蜀通印度以來，不久即由合浦渡海，而達印度之建志補羅國南地方，已與佛教之國相交通；後漢永平八年，詔令天下死罪皆入縑贖，英奉送縑帛贖愆，詔報曰：『楚王誦黃老之微言，尙浮屠之仁慈，潔齋三月，與神爲誓，何嫌何疑，當有悔吝？其還贖以助伊蒲塞桑門之盛饌。』（略見後漢書楚王英傳）可知佛教在永平間，已布行於楚。又丹陽人笮融在徐州廣陵間，大起浮屠寺，上累金盤，下爲重樓，作黃金塗像，每浴佛，輒多設飲飯，布席於路，其有求食及觀者且萬（略見後漢書陶謙傳）融與曹操同時，當爲吳人，其信奉佛教如此，則佛教傳入東南從海之說，有足據者。二說各執一詞，顧以畫史證之，則後說似較前說可信。蓋漢代能畫之士，見諸記載者，不下十餘人，皆京洛間產，未有以畫佛名者，而中國人之畫佛者，實始吳之曹不興。曹氏能連五十尺絹畫一像，心敏手捷，須臾立成，頭面手足胸臆肩背，亡遺尺度，其筆力偉大，因宜於佛畫。時由海道來之天竺僧徒，挾其佛畫首至吳中，曹氏又多得觀摹，故能習之，及其子弟衞協，遂以畫佛名，稱中國佛畫之祖。協，晉人，其弟子顧愷之，始於瓦官寺壁畫維摩詰像，哄動一時。——與寧中瓦官寺初置，僧衆設會請朝賢鳴刹註疏，其時士大夫莫有過十萬者，既至長康，直打制注五萬。長康素貧，衆以爲大言。後寺衆請勾疏，長康曰：『宜備一壁。』遂閉戶往來一月餘日，畫維摩詰一軀。工畢，將點眸子，乃謂寺衆

曰：『第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三日可任例責施。』及開戶，光照一寺，施者塡咽，俄而得百萬錢。（略見歷代名畫記）自三代秦漢以來，壁畫皆施之宮殿祠堂，多作聖賢忠孝諸圖像；至是更有一種施之佛寺而作佛像之壁畫焉。故顧氏之維摩詰像，實爲中國壁畫見佛像之始。維摩詰像，作清羸示病之容，隱几忘言之狀，其後陸探微張僧繇效之，皆勿能及。蓋顧氏畫絕，阿安稱爲自蒼生以來未之有，其作此壁，至閉戶往來月餘日而始成，宜其開光之日，俄致百萬施錢，亦因時人信奉佛教崇拜佛像有以使然。自是寺壁佛畫漸盛，名寺類有壁畫，壁畫類出名手，歷晉而南北朝，寺塔建築幾遍宇內，壁畫之多，不可勝記，或以爲禮拜之對象，或以爲莊嚴之點綴，或以爲勸誡之工具，名匠巨工，幾無不解衣盤礴，調金敷彩，奔走寺塔間。其名手畫壁之可考見者，如下表：

| 寺名 | 所在地 | 畫者 |
|---|---|---|
| 瓦官寺 | | 晉顧愷之 |
| 龍·寬寺 | 江陵 | 史道碩 |
| 永業寺 | 江陵 | 南齊宗測 |
| 本紀寺 | 剡中 | 同上 |
| 王觀寺 | 會稽 | 沈標 |
| 光相寺 | 江陵 | 丁光 |
| 硏石山寺 | 吳縣 | 智積菩薩 |
| 安樂寺 | 金陵 | 梁張僧繇 |
| 天皇寺 | 江陵 | 同上 |
| 一乘寺 | | 同上 |
| 華嚴寺 | 崑山 | 同上 |
| 興國寺 | 潤州 | 同上 |
| 陟屺寺 | 江陵 | 張善果 |
| 棲霞寺 | 江寧 | 同上 |
| 靜樂寺 | 江都 | 同上 |
| 惠日寺 | 江都 | 同上 |
| 皈依寺 | 長安 | 田僧亮 |
| 空觀寺 | 上都 | 袁子昂 |
| 甘露寺 | 浙西 | 宋陸探微謝靈運 |
| 法王寺 | 永嘉 | 顧駿之 |
| 長慶寺 | 江陵 | 江僧寶 |
| 景公寺 | 江寧 | 同上 |
| 報恩寺 | 會稽 | 張儒童 |
| 興聖寺 | 江都 | 同上 |
| 東安寺 | 江都 | 同上 |

| | | |
|---|---|---|
| 草堂寺 | 江寧 | 焦寶願 |
| 何后寺 | 江寧 | 陸整 |
| 逮善寺 | 江都 | 同上 |
| 開業寺 | 上都 | 北齊曹仲達 |
| 北宣寺 | 鄴中 | 楊子華 |
| 永福寺 | 長安 | 同上 |
| 大定寺 | 鄴中 | 劉殺鬼 |
| 大雲寺 | 上都 | 周田僧亮 |
| 光明寺 | 長安 | 同上 |
| 恩覺寺 | 洛陽 | 袁子昂 |

『南朝三百八十寺，多少樓臺烟雨中。』南方佛寺之多，遠過北方，以上所舉名寺，多在今江浙一帶，而佛畫家亦多係江浙人。壁畫在南方者，晉時瓦官寺之維摩詰像，已得哄動一時；在北方者，至北齊時曹仲達之畫開業寺，始較著名，是殆當時佛教南盛於北之一證歟？蓋其間因五胡之亂，晉室南渡，中州士夫，避難江左，身遭亂離，情趣消極，黃老清談之風，益足推助南朝佛教之盛行，凡莊嚴佛像，粉飾寺塔，無不盡美。故當時名手擅長佛畫，其見諸寺壁者，除上述顧愷之陸探微張僧繇諸大家外，如南齊之蘧道愍梁之解倩，皆以擅為寺壁稱；而顧陸張尤著名，稱六朝三大家。顧氏畫手簡古，筆力圓成，罡隆色理，傍直向背，生意隱顯，至與塑工爭勝，不似從筆墨來。（略見廣川畫跋）陸氏參靈酌妙，動與神會，筆迹勁利，如錐刀然，秀骨清像，似覺生動，令人懍懍若對神明。（略見畫繼）張氏善圖塔廟，超越羣工，朝衣野服，古今不失，奇形異貌，殊方夷夏，皆參其妙。（略見續畫品）而寺壁佛畫，至張氏出則更進一步，而呈新異之觀。所謂夷夏皆參其妙焉。蓋梁武崇信佛教，當時由印度航海來中國之僧侶甚多，迦佛陀摩羅菩提吉底俱等，皆稱善畫；郝騫亦曾奉命將印度寶羅伐悉底之祇園精舍之鄔陀衍那王之佛像，模造而歸；而印度中部之壁畫，亦自此時輸入，廣施於武帝所起諸寺壁以及宮殿邸第；當時建業一帶，遂為中國佛畫之中心。張氏固嘗受命崇飾佛寺者也，於是由模寫而自出機杼，其作一乘寺凹凸花，以朱及青綠渲染而成，遠望眼暈似凹凸，就視即平者，即取法印畫。——或謂類似印度阿近他窟之壁畫，而為中國佛畫更樹一新幟焉。至壁畫之取材，殊不一致：如維摩詰像、釋迦像、盧舍那像、定光如來像、寶積經變、菩薩、獅子、白象等佛畫外，亦有自畫梵相者。其屬於儒家及道家者，亦多用之。梁武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之，僧繇嘗於天皇寺畫仲尼十哲，於安樂寺畫四龍；龍，實道家物也，畫龍寺壁，殆沿「禮浮屠於老子之宮」之故步，亦以當時道家往往摹仿釋門儀制之故。若畫孔子於寺壁，當時亦以為奇，然寺壁而畫孔子者實甚多，是殆禮治化之固有勢力，猶未因宗教化之繼起而稍退歟？成都周公禮殿張牧畫三皇五帝三代至漢以來君臣賢聖人物，燦然滿殿，令人識萬世禮樂，（略見林泉高致）此晉事也。成都刺史劉悛再修玉堂禮殿，

悛弟瑱性自天眞，時推妙手，畫仲尼四科十哲像幷東服禮器（略見益州名畫錄）此南齊事也。李平行相州事，圖孔子及七十二弟子於堂，（略見魏書李平傳）此陳事也。至若宋宗炳圖所遊履藉以自娛，梁張僧繇壁畫鷹鷂，有類游戲，則屬例外。

北朝以屢見兵革，未遑修文，其人民又以尙武爲風，能畫者自少；加以北魏之毀像於前，北周之滅法於後，佛教美術隨以摧殘。雖不久復興，而陳蹟盪然，後難爲繼。其間以佛畫名者，如北魏楊乞德，畫佛之價，過於曇度。北齊曹仲達，畫佛之妙，云有靈感。而楊子華號爲畫聖，田僧亮高於董展，亦皆爲壁畫名匠。著名世界之佛教美術雲岡石窟（在大同，依武周山下臨武周川，創鑿者釋曾曜，其工程始和瑞——西紀四一四年終正光，——西紀五二年，凡百餘年。）龍門石窟，（河南府志洛陽縣志皆謂北魏宣武帝時，太監白整鑿其二，太監劉騰又鑿其一。魏書釋老志亦謂景明——宣武帝年號——初，大長秋卿白整營石窟二所於洛陽南伊闕山，窟高三百一十尺；永平——亦宣武帝年號——中，中尹劉騰復造石窟一，凡爲三所，前後用工約八十萬人云。）則爲南朝所無，或北朝人卽多注意於石刻，無暇他顧，亦爲寺壁繪畫減少之一因歟?

魏晉以來，佛道盛行，寺院壁畫之情形，略如上述。其屬禮治化之壁畫，亦尙仍漢化餘勢，往往見之。吳主孫皓，詔令郡國圖畫郘疇像於廟堂，蜀刺史董榮圖畫譙周像於州學，晉太守楊宣之畫宋纖，概屬紀功厲行，爲民吏法。南北朝時，此風不替。宋之王寬，齊之王慈，梁之張緬，劉孝綽等，皆有圖像，而齊豫章太守王倫之之畫陳番華歆謝鯤像於郡明堂，尤爲著名。（略見南史王倫之傳）涼昭王嘗立靖恭堂，畫自古聖帝明王忠臣孝子烈士貞女，親爲序頌，以明鑒戒之意；（略見北史李延壽傳）後魏李平圖孔子及七十二子於相州郡堂，後周中徽圖楊震像於襄州刺史寢室，亦皆此意也。此種壁畫，當時雖不難數見，然皆出於工匠之手，其用意雖崇，其跡則已漸屏爲汚墁之流。於當時繪畫之潮流，實無甚關係矣。

## 三

南北朝之分裂，美術文藝，隨政教而異趣。及隋統一，漸呈調和之觀。此種情形，在畫史上尤爲顯著。煬帝大業元年營顯仁宮，四年造汾陽宮，土木頻與，寺院道觀邸宅等之建築亦雜起，類以畫飾。其時展子虔自江南，董伯仁自河北，皆上長安道；他如閻毗楊契丹鄭法士等，無不後先入朝，躬與土木之役。於是壁畫之盛，由江淮而趨京洛，畫風亦就一致。壁畫之作，仍以在寺院者爲多，僅在長安（卽上都）者而言，則有如下表：

| 寺名 | 畫者 |
|---|---|
| 崇聖寺 | 展子虔董伯仁鄭海文 |
| 總持寺 | 孫尙子 |
| 定水寺 | 展子虔孫尙子 |
| 西禪寺 | 孫尙子 |

| | |
|---|---|
| 海覺寺 | 展子虔董伯仁鄭德士 |
| 延興寺 | 李雅鄭法輪 |
| 禪定寺 | 陳善見 |
| 開業寺 | 李雅鄭法輪 |
| 永泰寺 | 李雅鄭法士 |
| 慈恩寺 | 尉遲跋質那 |
| 清禪寺 | 鄭法輪 |
| 光宅寺 | 尉遲跋質那 |
| 興唐寺 | 尉遲跋質那 |
| 安國寺 | 尉遲跋質那 |
| 龍興寺 | 展子虔 |
| 紀國寺 | 鄭法輪 |
| 大雲寺 | 尉遲跋質那 |
| 靈寶寺 | 展子虔 |
| 光明寺 | 展子虔楊契丹 |
| 天女寺 | 展子虔 |
| 東禪寺 | 鄭德文 |
| 興善寺 | 劉烏 |

此外如在洛陽者，雲華寺有展子虔畫，興福寺有蔡生畫，光嚴寺有董伯仁畫。而浙西之甘露寺，江都之東安寺，皆為展子虔畫。江陵之終聖寺，河州之白雀寺，皆有董伯仁畫。成都之大石寺，有釋玄暢畫，增敬寺有釋跋摩畫，皆著名。

據上所述，長安洛陽一帶，壁畫極盛；江南則極少，較之南北朝時，適得其反，是殆江南諸寺，已經繪飾，而京洛諸寺，近在輦轂，自宜有以莊嚴之耶？其作品最多者，當推展董二家。不但並著京洛間，浙海江陵，亦多其手蹟，孫楊尉遲，亦不愧名手。諸家畫法，各有專擅：展長人物，董長臺閣，孫則魑魅魍魎，參靈酌妙為戰筆之體；楊與尉遲較長外國人物。所畫對象，除維摩詰菩薩外，有八國王分舍利，（展畫在龍興寺）滅度變相，（鄭法士畫在永泰寺）千鉢文殊，（尉遲跋質那畫在慈恩寺）降魔變相，（尉遲畫在光宅寺）淨土經變，（尉遲畫在大雲寺）十光佛，（蔡生畫在興福寺）金剛密跡神像，（釋玄暢畫在大石寺，）定光儒童婆叟仙、羅漢等，以及其他鬼神，畫多有本非寫真即屬典故，——當時名家極重畫樣，即有自出心裁，亦必合於體制，有可根據，非若後世之好漫塗也。

## 四

中國繪畫，至唐如春花怒放，無論道釋人物、山水、禽獸、龍馬，以及其他雜畫，皆有名家，故壁畫之作，亦不若前代之單調，茲分類述之：

（一）畫道釋人物者　唐室以李姓故，尊奉老子為道教祖，道觀飾

畫，頗爲注意者。道觀壁畫之著名者，則有吳道玄畫玄元廟之五聖千官，杜甫詩所謂『畫名著前輩，吳生遠擅長，森羅放地軸，妙絕動宮牆，五聖聯龍袞，千官列雁行，冕旒俱秀發，旌旗盡飛揚』者也。楊仙喬畫開元觀天尊殿門西牕上下鬼神，陳閎於咸宜觀內天眞殿中畫上仙及圖當時供奉道士庖丁等眞，皆奇絕。而咸宜觀前東西二神，則爲解倩畫，亦有名。又有張素卿者，簡州道士，落拓無羈，畫道門尊像，用筆有神。王建修青城丈人觀，請素卿於丈人眞君殿上畫五岳四瀆十二溪女山林溪沼樹木諸神及岳瀆曹吏絕怪，上殿觀者，無不恐懼。又於簡州開元觀畫容成子董仲舒嚴君平李阿馬自然葛玄長壽仙黃初平葛永璝竇子明左慈蘇躭十二仙君像，各寫當初賣卜賣藥書符導引時眞，牽縱灑落，彩畫因循，當代名流推爲巨擘。（略見益州名畫錄）其弟子陳若愚亦善壁畫，成都精思觀有青龍白虎朱雀玄武四君像，皆若愚筆也。（略見圖畫見聞志）

道觀壁畫，當時雖頗注重，終不及佛寺壁畫之盛行。唐初名家首推閻氏，閻氏嘗於慈恩寺畫功德，親手設色，不見縱跡。于闐人尉遲乙僧喜畫外國人物及佛像，工粗具妙，形像獨異，光澤寺之降魔像，千怪萬狀，號爲奇蹤。王韶應之畫鬼神，亦極陰惡，其畫靜域寺之北方天王，奇猛絕倫，野叉部落鬼首蟠蛇，尤覺可懼。張孝師嘗入冥界，得識所見，爲畫陰刑陽囚，衆苦具在，酸慘悲惻，使人見而畏慄。其後吳道玄即就其畫而增益之，以成地獄變相。地獄變相，唐人畫之者極多，同時如陳靜眼之畫寶刹寺西廊地獄變，其一例也。然以吳道玄爲最著名。吳字道子，山水人物無不擅長，西京耆舊傳謂『寺觀之中，圖畫牆壁，凡三百餘間，變相人物，奇蹤異狀，無有同者。上都興唐寺御注金剛經院妙迹爲多，又慈恩寺塔前文殊普賢西面廡下降魔盤龍等壁，及諸道觀寺院，不可勝記，皆妙絕一時』云云，吳氏壁畫之作，於此可見。其畫地獄變相，尤具特技。趙景公寺南中三門裏東壁白描地獄變相，筆力勁怒，變狀陰怪，視之不覺毛戴。（略見京洛寺塔記）景雲寺畫地獄變相，時京都屠沽漁罟之輩，見之而懼，改業修善者，往往有之。（略見唐朝名畫錄）蓋吳氏之作，出新意於法度之內，寄妙理於豪放之外，所畫視今寺刹所圖殊弗同，了無刀林沸鼎牛頭阿旁之像，而變狀陰慘，使觀者腋汗毛聳，不寒而慄，宜有因之遷善遠罪者矣。（略見東觀餘論）吳氏壁畫之作，除地獄變相外，有智度論色偈變、消災經事，皆在菩薩寺壁；（略見京洛寺塔記）而河州龍興寺一壁作維摩示疾、文殊來問、天女散花，一壁作太子遊四門、釋迦降魔等，筆法奇絕，後宋蘇子由曾施百縑修之。（略見韻語陽秋）又有畫龍畫山水者，要當不在寺壁，而在宮殿之內。唐代畫家，往往有以自動的畫寺壁爲功德者，閻立本之於慈恩寺，其一例也。亦有因爲功德特請名手繪畫者，石抱玉之於大相國寺，其一例也。所謂功德，即沿顧氏瓦官寺開光責施之故事，吳道玄亦嘗爲之。總持寺三門功德，即其手筆，當時曾大獲泉貨。吳氏以畫爲一代宗匠，師事之者甚多，盧稜伽楊庭光李生翟琰等，皆其弟子，並號壁畫名手。盧善畫佛，莊嚴寺、大聖慈寺（乾元初於蜀大聖

寺壁東西廊下畫行道高僧數堵，略見益州名畫錄。）皆有其手筆。莊嚴寺畫，係摹吳氏；總持寺三門畫，銳意開張，頗臻奇妙，吳氏見而賞之，但稱謂人曰：『棱伽不得心訣，用思太苦，其能久乎？』后一月，棱伽果卒（並見歷代名畫記京洛寺塔記）可知畫壁之難。楊畫千福寺塔北普賢菩薩，李畫與唐寺淨土院金光明經變，翟畫敬愛寺禪院日藏月藏經變，及報業差別變皆能得吳氏筆法。與吳氏同時有皇甫軫者，亦善畫壁，嘗於淨域寺三階院門內南壁畫鬼神，吳忌其藝，使人殺之，是實畫史上之慘案，亦藝術界之污點，而當時畫壁競爭之烈，可見一斑。他如姚景仙資聖寺三門東南壁之經變，楊惠之千福寺東塔院之涅槃鬼神，楊坦之資聖寺西廊北壁之近塔天女，解倩之畫定水寺，陸庭曜之畫天卿寺，陳慶之之畫敬愛寺，皆係名筆。而陸曜庭之畫功德，時稱第一云。韓幹以畫馬名，然其畫寶應寺三門神、西院北方天王、佛殿前面菩薩、及淨土壁、資聖寺北門二十四聖，皆號奇蹤。開元天寶，在唐稱盛世，畫家輩出，崇飾寺壁，尤爲興奮，甚有因而致死殺身者。自是以後，壁畫作者雖不大減，然傳寫稱摹，極少傑出之名家；及德宗時，周昉乃以擅長壁畫著，德宗修章敬寺，謂周皓曰：『卿弟昉，善畫，朕欲宜畫章敬寺神，卿特言之。』後數月，果召之，昉既來，落筆之際，都人競觀，寺抵園門，賢愚畢至，或有言其妙者，或有指其瑕者，隨意改定，經月有餘，是非語絕，無不嘆其精妙，爲當時第一。又嘗畫大雲寺佛殿前行道僧，廣福寺佛殿前面兩神，禪定寺北方天王，皆殊絕前代。貞元末，新羅國人於江淮間以善價購周畫，可見周畫之名震殊域矣。

自天寶明皇幸蜀後，中原畫家，扈從入蜀者甚多，蜀中壁畫之風，於是大盛。在大聖慈寺者，尤爲富有。建中間，辛澄在寺之南壁，用泗州眞本樣，描寫諸變相及普賢閣下五如來同坐一蓮花像，時號傑作。寶曆間，左全於寺之中殿壁，畫維摩詰變相，師子國王菩薩變相。三學院門上三乘漸次修行變相，降魔變相；文殊閣東畔，水月觀音，千手眼大悲變相；極樂院門兩金剛，西廊下金剛經驗及金光明經變相，南廊下行道二十八祖，北廊下行道羅漢六十餘軀；多寶塔下倣長安景公寺吳道玄地獄變相等；皆極奇偉光明之狀。大和間，張騰亦爲蜀中畫壁名手，在寺之文殊閣下，畫報身如來一堵。名蹟滿寺壁，可謂極其莊嚴。及武宗會昌五年，盡毀大下佛寺，僧尼幷勒歸俗，壁畫因之毀滅者，不可勝數，是則不獨佛教之厄，亦藝術界之厄也。惟大聖慈一寺佛像，乃得僅存。洎宣宗再興佛寺，畫壁一時驟忙，時有范瓊陳皓彭堅三人，同於聖壽寺聖興寺淨家寺中興寺畫壁，自大中至乾符，筆無暫釋，圖畫二百餘間牆壁。天王佛像高僧經驗及諸變相，名目雖同，形狀無不殊致。當畫淨衆寺時，相公杜悰令陳彭各畫天王一堵，各令一客將伴之，以幔幕遮蔽，不令相見，欲驗二人強弱，至畫告畢之日，相國與諸府察徹幕觀之，南畔仗劍振威者，彭筆；北畔持弓奮赫者，陳筆，筆力相似，莫能昇降，蓋皆宗法吳道玄筆，而傳采拂澹，且特過之也。（略見益州名畫錄）其後僖宗亦嘗幸蜀，蜀中無異陪都，隨從名手，往往施畫寺壁，其著者，則推孫位張南本。孫本越人，隨駕入蜀，光啓

中應天王寺無知禪師請，於寺門東畔畫東方天王及部從兩堵；昭覺寺夢體長老請仿潤州高座寺張僧繇戰勝一堵，兩寺天王部衆，人鬼相雜，矛戟鼓吹，縱橫馳突，交擊欲有聲響。（略見李廌畫品）張亦於中和中寓止蜀城，於金華寺大殿畫八明王，寶曆寺水陸功德，聖壽寺賓頭盧變相，大聖寺華嚴閣下東畔大悲變相，竹溪院六祖，興善寺八明王孔雀明王變相，並南本筆。其後如呂嶢竹虔趙德齊，皆爲蜀中畫壁名手。

道釋壁畫類多偉大傑出者，因能探灑如意，連作數十壁而勇氣有餘；亦有二人合作一壁，一描樣而一成之者，敬愛寺所畫壁，殆皆如此，然於他寺亦不多覩。（敬愛寺大殿維摩詰、盧舍那，劉行臣描，趙龕成。西禪院北壁華嚴變，張法受描，趙龕成。西禪院西方彌勒變并行道僧及神龍，王韶應描，董忠成。東禪院日藏月藏經變及報業差別變，吳道玄描，翟琰成。東壁西方變，蘇思忠描，陳慶子成。殿間菩薩及內廊下壁，武淨藏描，陳慶子成。）

（二）畫山水者　中國山水畫，自宋王微宗炳而後，已由人物畫之背景而獨立爲一門。及晉顧愷之寫遠近江山，有咫尺千里之趣，又進一步。至唐吳道玄李思訓王維張璪輩出，山水之作，精粗皆備，淡豔俱妙，可謂已臻大成，且分南北宗派焉。李思訓以金碧青綠爲北宗祖，王維以水墨渲淡爲南宗祖。唐人既好寫山水，於是爲人物所獨占之宮牆寺壁，亦有山水之位置。敬愛寺大殿北壁，（何長壽畫）西禪院門西，（張法受畫）萬安觀公主影堂，（李昭道畫）寶刹寺西廊，（陳靜眼畫）皆有名手山水。吳道玄與李思訓同於大同殿壁畫嘉陵江山水，藝苑傳爲美譚。王維畫筆特妙山水，平遠雲峯石色絕跡天機，晚年隱於輞川，好道信佛，嘗畫輞川圖於清源寺，千福寺，皆號奇跡；慈恩寺則與畢宏鄭虔各畫一壁，時稱三絕。其時人酷好山水，每喜圖之齋壁，故山水畫壁，不僅限於宮庭寺院，庾敬休屋壁，有王維畫；（略見唐國史補）崔員齋壁，有鄭虔等畫；（略見唐史鄭虔本傳）皆其例也。劉整畫御史臺殿中廳，張璪畫寶應寺西院，皆居神品。而朱審畫唐安寺講堂西壁山水，潭色若澄，石文似裂，岳聳筆下，雲起峯端，松篁交加，雲雨暗澹，於咫尺之地，極幽峻之妙，爲其得意之作；其後太常寺太卿後廳有梁洽畫，崇福寺有陳積善畫，昭覺寺有張詢畫。張詢畫尤工妙。張中和間隨駕入蜀，依昭覺夢休長老，一日長老請畫大慈堂後，張遂縱畫一堵早景，一堵午景，一堵晚景，謂之三時山。畫畢之日，適僖宗駕幸茲寺，盡日嘆賞焉。

唐代以山水畫壁，無論宮庭寺院皆有之。又有一種屏障，其用可以代壁，而較活動，在唐時寺院中多有之。其上飾畫，類用山水，如王宰於興善寺畫四時屏風，若移造化風候雲物八節四時於一座之內，杜甫有奉劉少府新畫山水障歌詠其事。張彥遠亦嘗記張璪在長安平原里畫八幅山水障事，可知當時以山水畫屏障者極多，是殆由壁畫推廣而出，則亦壁畫制度之別體也。

（三）畫松竹者　松竹之畫，實係山水之分體。山水未盛行前，無以畫松竹名者，故壁畫之有松竹，始於開元天寶間。封氏見聞記，工部尚書

廳有辥稷畫樹石，稱精絕，是爲畫松於壁之始。王氏蘇詩註：摩詰畫兩叢竹於開元寺，是爲畫竹於壁之始。大曆二年畢宏嘗爲給事中，畫松石於左省廳壁，一時好事者皆以詩歌詠之。同時有劉整者，於曼殊院西廊壁畫雙松亦能不循常轍。畢偃以畫松石擅名，後見張璪則爲閣筆。蓋璪衣冠文學，時之名流，松石山水，擅價當代，松尤特出以手握雙管，一時齊下，一爲生枝，一爲枯枝，氣傲煙霞，勢凌風雨，槎枒之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出，生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色，所畫圖障人間至多。寶應寺西院松石之壁，可居神品。其後鄭華原於邵吳使君廳壁畫松樹，文苑精華所謂美華原之墨妙，能入室而思善，亦名作也。元和間，梁某於大輿善寺行香院堂後畫雙松，脫去俗格；太和間程修己畫竹障於文思殿，文宗歌云『良工運精思巧極似有神，明窗時乍觀，繁陰合再明。』當時在朝學士等，皆奉詔繼和，時以爲殊遇。其後孫位，山石龍水無所不能，在蜀中浮漚寺畫松石墨竹一堵，筆精墨妙，情高格逸。時有張立於大聖慈寺灌頂院畫墨竹一壁，亦極精。大概松竹之畫，並見於寺院廳宅壁間，要皆出於山水名手，而畫松之處，尤比竹多。

（四）畫其他者　唐代壁畫，如道釋人物山水，因各有相當之地位及勢力，花鳥亦嶄然露其頭角；他如松竹水石由山水而獨立，禽獸魚龍由人物而獨立，各成專藝，且多爲壁畫。善鶴者即畫鶴，善馬即畫馬，善龍水者即畫龍水，善雀竹者即畫雀竹，於是壁畫之作，以畫材論，則紛然雜出，至不可名狀。通泉縣署屋壁後有辥少保畫鶴，杜甫詩：『辥公十一鶴，皆寫青田眞，畫色久欲盡，蒼然猶出塵。』又尙書省考功員外郎廳，東京尙書坊岐王宅，皆有辥稷畫鶴。此鶴之見畫於壁者也。開元中關輔大旱，明皇於龍池新創一殿，詔少府監馮紹政於四壁各畫一龍，其狀蜿蜒，如欲振湧。（略見明皇雜錄）又光啓寺孫位畫龍水二堵，勢欲飛動。此龍水之見畫於壁者也。韋偃善馬，壁上之作甚多，杜甫詩『韋侯別我有所適，知我憐君畫無敵，戲拈禿筆掃驊騮，欻見騏驎出東壁。』此馬之見畫於壁者也。貞元中新羅國獻孔雀，德宗詔於玄武殿寫貌，一正一背，翠彩生動，金羽輝灼，此孔雀之見畫於壁者也。亦有畫驢者，（廣川畫跋吳生嘗畫驢於壁，）畫花鳥雀竹者。（資聖寺團塔上四面花鳥，邊鸞畫；大聖慈寺熾盛光院四堵四時雀竹，又三學院廳壁花雀兩堵，皆刁光胤畫。）至若圖寫帝后御容王公儀仗等，則取意甚古，致用殊崇，亦間有作者。（當僖宗幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺，常重胤寫御容，一寫而就。又於中和院壁寫隨駕文武臣寮，眞僞無遺毫髮。光啓中詔許王建於成都置生祠，命趙德齊畫西平王儀仗，車輅旌纛法物，及朝眞殿上畫后妃嬪御，皆極精緻。）

唐代壁畫，約分三期，武德天授間爲前期；開元寶曆間爲中期；會昌而後，以迄唐末，爲後期。前期以道釋人物爲獨盛，其時作者，以尉遲乙僧王應昭吳道玄爲最著。中期人物山水，幾成分庭抗禮之勢，是實爲唐代壁畫最盛時。王維左全趙公祐最稱名手。後期因會昌之厄，從事修復，則可謂唐代壁畫復興時。所畫人物山水外，動植飛潛之類，作者較多，而孫位

張南本趙德齊張素卿爲時名手。至以地方論，則隨政治中心爲轉移，京洛一帶，地接輦轂，壁畫固屬極盛；蜀中西僻，常以駕幸，畫師羣集，天寶以還，壁畫漸多，至中和之世，幾與京洛比盛矣。

## 五

唐室既亡，橫而十國，縱而五代，興亡倏忽，戰亂相循，中原文化，盡委戎馬，惟梁承唐後，餘風未昧，壁畫之作，有可記述者。而南唐地處江左，前蜀後蜀又在西僻，皆得偸安戰禍之外，中原能畫之士避亂遠颺，不南至唐，卽西走蜀，西蜀南唐，並爲五代文物之邦。其地壁畫之盛，實過於李唐時矣。

（甲）五代自漢外，梁唐晉周，皆有名手畫壁，梁爲最多。沁水荆浩，嘗於洛中雙林院畫寶陀落伽山觀自在菩薩一壁，荆高士，以畫山水樹石自適，是壁殆其奇作。長安朱繇畫釋道，酷類吳生，洛中廣愛寺長壽寺及金眞觀壁，皆有其畫，世稱神畫焉。尤可注意者，當時名手畫壁，往往以金帛相徵募，其應募者若以得畫爲殊榮，至相競賽排擠，如張圖之與跋異，跋異之與李羅漢，藝苑傳爲珍聞。梁龍德中，洛陽廣愛寺沙門義暄置金帛邀四方奇筆畫三門西壁，時研陽處士跋異號爲絕筆，乃來應募。方草定畫樣，洛陽張圖忽立其後，長揖而語曰：「知跋君敏手，故來贊貳。」異方自負，乃笑曰：「顧陸吾曹之友也，豈須贊貳。」圖顧繪石壁，不假朽約，搦管揮寫，倏忽成折腰報事師者從以三鬼，異乃瞪目踧踖，驚拱而言曰：「子豈非張將軍乎？」圖提筆厲聲曰：「然！」異乃雍容而謝曰：「此二壁非異所能也。」遂引退。圖亦不讓，乃於東壁畫水神一座，直視西壁報事師者，意思高遠，視之如生。其後福光寺復請異畫大殿護法善神，異方朽約，忽一人自稱李羅漢，求與對畫，角其巧拙。異恐如張圖者，遂固讓西壁與之，異乃竭精竚思，意與筆會，屹成一神，侍從嚴毅，又設色鮮麗，爲平生所不能者。李乃縱觀異畫，見其精妙入神，非己所及，遂手足失措。由是異大有得色，詫曰：「昔見敗於張將軍，今取捷於李羅漢。」（略見五代名畫補遺）夫畫士相忌，至動暗殺，如吳生之與皇甫軫，不乏先例，然而請比賽，不稍謙讓，一如江湖賣伎者流，則以此爲創聞也。後唐畫壁名手，首推韓求李祝。二人同學吳生，聲譽並著，嘗受李克用命往陝中畫龍興寺四廊列壁二百餘堵，爲像皆極偉大，其餘畫士見之，多爲鼠伏。晉惟王仁壽善畫道釋鬼神，相國寺文殊院淨土彌勒下坐二壁，卽其手筆。周有釋智蘊釋德符。智蘊畫筆亦類吳生，洛中天宮寺講堂之毘盧像，廣愛寺之定光佛，福先寺之三災變相，皆其手筆。德符則於相國寺灌頂院畫一松一柏，在五代時爲不可多得之名蹟，當時士夫，咸歌詠之。

（乙）南唐後主，酷嗜繪畫，優禮畫士，畫士之集江左者，類多名手，畫壁之作，要以曹仲元爲最著。曹爲後主翰林待詔，工畫道釋鬼神，筆跡細密，傅采妙逸，江左梵宇靈寺，多有其蹟，嘗於建業佛寺畫上下座壁，凡八年不就，後主責其緩，命周文矩較之，文矩曰：「仲元繪上天本樣，非凡工所及，故遲遲如此。」越明年，乃成。當時江左言道釋畫者，稱仲元第一（略

見宣和畫譜）蜀中壁畫之盛，有過南唐，幾乎名家無不有壁畫之作。以前蜀論，如高道興房從眞杜子瓌宋藝楊元眞張惠思杜齯龜等，皆有壁畫。高工雜畫，尤善佛像，大慈寺兩廊高僧六十餘軀，華嚴閣東畔丈六天花瑞像，皆其筆也。房工甲馬人物鬼神，嘗畫龍興寺通波侯廟甲馬旌旗從官鬼神，及寶曆寺五丈天王閣下部屬諸神。杜擅賦采，龍華泉東禪院畫毘盧佛，據紅日輪，乘碧蓮花座，每日誇裝此圖，光如日初出，淺深瑩然。承天院呂相眞堂後佛像四堵，東律院八明王西方變相、釋迦如來、十六羅漢，亦子瓌筆。（略見成都古寺名筆記）他如大慈聖寺之唐朝列代御容，及沙門會海，內臣高力士等像，係宋藝畫。四天王寺之五台山文殊菩薩變相，係楊元眞畫。聖壽寺北廊下降魔變相，係張景思畫。大聖寺鮮于院小閣上之毘盧師、揭諦院之釋迦像等，係杜齯龜畫。南唐壁畫，皆出待詔之手，高杜諸人，皆待詔也，所圖又皆有所受命。是時寺院壁畫，若歸王室一手包辦，與梁之由寺僧徵召，畫工可以自由競爭者異。蓋蜀中畫院特備，公共建築物自可由畫院負責崇飾也。蜀中自唐光化中王建生祠畫平西王儀仗以後，凡與類似之畫，每好圖寫以爲榮。明德中，張致阮知誨嘗於大聖慈寺三學院，經樓下寫孟先主眞，又寫福愛公主玉清公主於內庭，皆其例也。蜀中道畫遺蹟，張素卿所作爲最著。時有道士李壽儀者，酷好張筆，嘗往來青城山丈人觀，摹寫五岳四瀆部屬。簡州開元觀，亦有張畫十二仙君一堂。廣政中，壽儀往彼焚香齋潔，模寫將歸，試筆於邛州天師觀西院壁上。同時有蒲師訓者，善畫人物鬼神，嘗畫江瀆廟諸葛廟龍女廟，値丈人觀素卿所畫被山水衝損改堵，蜀主乃命師訓往補四堵焉。至若佛畫，自較道畫爲多，但無甚奇跡。如趙忠義之畫佛會變相於六祖院南壁，杜敬安之畫北方天王於大聖慈寺普賢閣下，景朴之畫西方天王及部屬於廣天寺門西畔等，亦皆移寫舊樣；惟杜措於大聖慈寺三學院經堂壁畫太子捨身餵餓虎一堵，善惠仙人布髮掩泥一堵，稍見新異耳。花鳥竹石龍水諸類，則蜀中固多名手，往往見之壁上。廣政中淮南通聘，致生鶴數隻，蜀主命黃筌寫於偏殿壁，筌畫唳天、驚露、啄苔、理毛、整羽、翹足之六鶴，精彩態度，更愈於生，蜀主嘆賞，目爲六鶴殿。後構八卦殿，又命筌於四壁畫四時花竹兎雉鳥雀。於五坊使者呈雄武軍所進白鷹，誤認殿上畫雉爲生，掣臂者數四，蜀主歎異久之，命翰林學士歐陽烱撰壁畫奇異記以旌之。石牛廟龍水一堵，亦其筆也。黃畫兼諸家之善，鶴師薛稷，龍師孫位，花竹師滕昌祐，鳥雀師刁光胤，爲蜀中花鳥第一名家，與南唐徐氏對峙。黃氏主工麗，徐氏主渲淡，中國花鳥畫於是乃分宗派。時有孔嵩者，亦工花雀，師刁光胤。先是，黃筌於石牛廟畫龍，黃居寀亦畫於諸葛廟，嵩則呈技於廣福院，蜿蜒怪狀，不與常同，逼視遠對，勢欲躍躍。他如丘文曉於淨衆寺延壽禪院爲竹石名花，福感寺僧模寫宋展子虔獅子於寺，皆號名作。

五代壁畫，見諸記錄可考據者略如是。其中著名作者畫蹟已久失傳，或畫蹟有可考而作者已佚其名，其例甚多。吳江西節度徐知諫之召畫工寫廬山使者廟壁，（略見稽神錄）蜀福感寺僧之橅寫展子虔獅子，

(略見益州名畫錄)是皆有畫蹟而不詳畫家姓名之例也。江左梵宇靈祠,多有曹仲玄蹟,(略見圖畫見聞志)蜀城寺院,杜敬安父子圖畫佛像羅漢甚衆,(略見益州名畫錄)然其蹟究在何處,作何狀,可考者僅如上述,其餘皆已失傳。他若梁之張圖跋異,晉之王仁壽,周之釋智蘊,南唐之陶守立王齊翰,前蜀之姜道隱、楊元眞、釋貫休,後蜀之趙德元,吳越之釋蘊能宋卓等,要皆精於道釋,獨步當時者,其於壁畫之作,以情理度之,必更有奇偉之蹟,然卒難見此,卽著名作者名蹟失傳之例也。五代壁畫之風,亦有因時地而見盛衰者,大概前蜀後蜀爲並盛,晉吳越則僅見,南唐多畫壁名手,而畫蹟不多,殆失傳歟?惟梁承唐後,堪與蜀中抗衡。然蜀有益州名畫記爲之宣傳,梁以五代正統之第一代,史家記載,亦較多,故其壁畫之蹟,多可考見,以反證其餘諸國,則安知畫蹟之鮮見,非因無記載失傳之故。至若壁畫設施之所,則不外乎宮門殿壁及寺院,間或如陶守立於所居草堂畫山路早行圖焉。宮殿中所畫,要多歷史故實,或當時貴族之寫眞,而黃筌之圖六鶴,其特例也。寺院中所畫,則多道釋鬼神羅漢諸像,而姜道隱之作山水松石,亦特例也。是蓋唐人王維邊鸞等已開其風於先,亦足見文學化的繪畫,漸侵入宗教化的繪畫範圍之勢。

## 六

宋一中國建都長安,西蜀南唐諸名家,多從降主赴闕下,備受優禮,中原文物,於是復盛,京洛一帶壁畫之多,亦無異盛唐時,其中尤以飾於道觀者爲多。蓋自唐尊崇道教以來,道觀飾畫,漸與佛寺比美;然以量論,則佛寺以傳統之魔力,壁畫之多,終過道觀,五代亦然;及宋以帝室奉道之誠,道教遂臻極盛,雅好繪畫之徽宗,至自稱道君皇帝,於是道觀飾畫,形形色色,不可名狀,無論質若量,皆駕佛寺而上之。故宋代壁畫,飾於道觀爲多,飾於佛寺者次之,飾於其他建築物者,亦稍有可觀,分爲三項述之。

(一)飾於道觀者　乾德開寶間,詔畫東太一宮貴神之像,蜀人趙元長實督之。趙爲當時圖畫院藝學,通天文,善畫星宿佛像,極受太祖賞。時有高文進,亦蜀人,與高益並稱爲大高小高。太一宮壽甯觀啓聖院等壁,皆受命繪畫稱旨。太宗時爲翰林待詔,聲譽益著。太宗嘗問誰如卿者?曰:『新繁人王道眞出臣上。』王因入圖畫院爲祇侯。至眞宗大中祥符間,二人計度玉清昭應宮壁,爲時所稱。玉清照應宮之畫壁,在壁畫史上,實爲從古未有之盛舉。蓋其時天書現宮門,乃詔營玉清照應宮,飭劉文通先立小樣,然後成葺。又募天下畫流爲塗障壁,應者三千餘人,中程者百人,分爲左右兩部:河南武宗元爲左部長,河東王拙爲右部長,丁朱崖爲宮使督之。武幼長道釋人物,年十七,卽以畫北邙山老子廟壁著名,其畫玉清照應宮也,尤稱精絕,中嶽天封觀,洛中三聖宮,河南廣福院,皆有其筆。王拙畫玉清照應宮,具宗元爲對手,所畫五百靈官像天女朝元等壁,見者咸爲嘆服。時有龍章者,亦極有名。玉清照應宮有玉皇尊像,當裝飾時,畫院寮屬爭先倡意,至於圜科斜枝,莫不詳盡,主者中貴人劉承珪曰:『天帝法服,豈如是耶!』命檢尋道書及眞境錄,無有曉其義者。帝不

悅，宮使丁朱崖置賞募工，章應之曰：『京兆府長洛鄉北樂村古太華觀，有玉皇像，乃唐人楊惠塑，被九色螭羅帔，可爲法。』丁氏聞於上，遣使驗之，如章言。由是得裝其像。是可見當時道畫之愼重典儀也。其餘畫玉清照應宮壁者，則有河南張昉，畫三法殿天女奏音樂像；龐崇穆畫山水列壁；皆有名。大中祥符末，又營會靈觀，亦頗有壁畫。五原李隱之五岳山形，稱爲名蹟。至宣和初建寶眞宮，一時名手畢呈其技，而賀眞最著。眞時爲衆工所忌，推之畫講堂照壁，實難下手；而眞不辭，日醉酒於門，衆工皆畢，中使促眞，眞以幕圍壁，揮卻其徒，不數日成，作雪林高百尺，觀者歎賞，衆工爲之斂袵。他若閭丘秀才畫水於五獄觀壁，楊大明畫龜蛇於丈人山道院藏經閣，王顯道畫龍於成都三井觀三寶院，范子泯畫牛及來禽於台州天慶觀，皆道院壁畫之著名者也。

（二）飾於佛寺者　宋人在佛寺之壁畫，多移寫樣，所謂依樣胡蘆者也。茲就其著者而言。開寶寺文殊閣下天王、及景德寺九曜院彌勒下生像，皆王靄畫。其與王氏對畫開寶寺文殊閣下西壁者，則有孫夢卿。孫畫得吳生法，時號孫吳生，所作金槍道菩薩相甚妙。石恪（畫相國寺壁）趙光輔等，皆爲宋初壁畫名手。光輔之浴寶院地獄變相，尤佳。高益本丹契人，太祖時來中國，所作壁畫甚多，相國寺崇愛寺等皆有其蹟；相國寺之衆工奏樂一堵，最有意致。董羽善畫魚龍，嘗於學士院畫戲水龍，開寶寺畫弄珠龍，皆爲名筆。楊斐畫泗洲普光王寺鬼神，容色威勢，亦有足觀者。及太宗重修相國寺，高文進嘗受命倣高益舊本，畫行廊變相及開寶塔下諸功德壁，皆稱旨。其時與文進爲對手者，卽王道眞。王氏既與高氏共移高益畫壁，對畫寺庭大神，又獨畫大殿西偏門東壁寶誌化十二面觀音相。與高王等同畫相國寺者，又有李用及李象坤高懷節等，而用及較爲有名。蜀人童仁益嘗畫大慈寺中佛殿漢孝明帝摩騰竺法三藏保積院畫首楞嚴二十五觀，筆力尤健。此外如侯翼之畫雒汭寺，郭隱之畫牛首寺，徐反之畫太平寺，皆有名一時。而徐畫清濟貫河壁，一筆紆繞，長數十丈不斷，卻立而觀，濤瀾洶湧，目爲之眩，仰首近視，凜然若飛流之濺於面，（略見黃袞梁溪漫志）楊萬里嘗爲詩亟稱之有『徐生絕筆今百年，祖師相傳妙天下』之句。南宋壁畫名手，不及北宋之多，所作亦較遜。其較有名者，如李蕃之畫寶相院，尚嫌不善布色，楊祁之畫昭覺寺，僅以翎毛遺興，郝孝隆之畫信相寺，非稱名筆；李時澤深得武洞清筆法，其畫昭覺寺成十六羅漢及文殊普賢藥師菩薩等像，亦移寫前樣，未能別開生面；其後馬宋英寫古松於錢唐龍慈寺壁，雖見賞於丁大全，亦不過一時興到之作，未能刻意經營，呈瑋麗之觀也。至醉畫江州景德寺之回暗者，畫擅州善果寺之秀隱君，似各有絕藝，而姓名弗傳，蓋佛寺壁畫至宋已呈衰退之象矣。

（三）飾於其他建築物者　佛寺道觀之壁畫，畫者既多，記錄亦詳，此外如私第民舍，則雖有之，而名不彰矣。廟堂宮庭，猶可稽舉。太宗作端拱樓，嘗命董羽四壁畫龍水。羽極其精思，凡半年而畢，皇子遙見，驚畏呼哭，不敢仰視，其畫入神如此。至堂北壁亦有羽作水湧瀾翻，望之若臨煙

江絕島間，咫尺汗漫莫知其涯涘，宋白詩所謂『回眸陡覺三山近，滿目瀉驚六月寒』也。神宗景祐初嘗命鮑國資畫四時景於彰聖閣壁，國資戰懼不能下筆，詔高克明代之。高絳人，高士，與太原王端上谷燕文貴潁川陳用志爲畫友。大中祥符間，已承詔入畫便殿，待詔畫院者也。河陽郭熙亦好於高堂素壁，放手作長松古木，回溪斷崖，時稱獨步；但其畫蹟何在，史亦無考，要多在私人室宅，非若宮殿畫壁之引人注意也。宋宗翼嘗與任安合畫慕容夫人宅堂影壁，安主山水，宗翼主人物，畫格莊嚴；又明達皇后閣左廊，劉益畫百猿，右廊辟志畫百鶴，二壁相對，舉動各無相犯，亦稱名作。他若邵少微宋頤仲皆有畫壁，惟所作皆爲煙窠松石蘭竹而已。

自五代以來，壁畫之作，多歸畫院，宋時因之，幾視爲畫院之專責，故佛寺道觀廟堂宮庭間壁，無不出於畫工之手。畫工以技事王室，往往嫉忌其儕，甚有相殘殺者，易元吉，徐熙後一人而已，嘗畫孝嚴殿壁，爲畫院畫工所嫉，卒被鴆死，其一例也。當時大家類多高自位置，不樂與畫工爲伍，如陳同志之逃畫孝慈寺，此宋代壁畫之所以漸衰者一。當時盛行鑑藏，大家手筆，多不上壁，而在絹軸，此宋畫壁畫之所以漸衰者二。所謂大家者，即有所作，或爲松石，或爲竹木，亦不過一時寄興，李懷仁嘗過天慶觀，大醉索墨漿數斗，曳若帶裂巾袂濡墨，號呼奮擲，斯須畫成一龍。又有倪濤者，訪其友不遇，戲畫二蠅壁間，自題云『偶然一點汚著紙，生羽翼，』趙仲僩載酒行樂，以筆麗粉墨自隨，見高屏素壁，隨意寫之。河陽郭熙亦往往以畫壁爲游戲快意之作。夫以畫壁爲一種游藝，而古意遂盡失，此宋代壁畫之所以漸衰者三。或謂此非壁畫衰退之象，蓋宋代壁畫不少，惟自唐季以來，莊嚴繁富之人物畫風，已漸變其趨勢，而爲淡雅超逸之山水竹石一路，故歷五代而至宋，山水竹石，代人物畫而占有壁上之位置。惟其山水竹石代人物畫而起，是即壁畫衰退之大原因也。然宋代猶有畫院畫工，專責其事，莊嚴繁富之人物畫壁，不難數見，及元，則畫風斯大變矣。

## 七

元以蒙古族入主中華，對於繪畫，無相當之提倡，亦無如何之拘束，於是繪畫得以自然之趨勢，形成野逸之一派；抑當時所謂漢族士夫，臣服異族之下，未免抱厭世之心，往往以畫自放，如倪黃輩出，而山水竹石之畫風，遂比其他繪畫——尤其是人物畫而大盛，近乎端重莊嚴之壁畫，自少有顧問之者。

元代壁畫之作，殊寥寥，即或有之，亦非名家精意之作。郭天錫之畫玄元觀壁，唐棣之畫嘉熙殿壁，戴仲德之寫駿馬，趙元清之畫墨竹，實爲元壁畫之麟鳳矣。自是而後，歷明而迄清末，壁畫之作，每況愈下，不絕如縷矣。

明代不廢畫院，壁畫之作，在輦轂下者，亦歸院工。然無特殊之蹟，較有名者，則如周位卓迪之所爲。周太倉人，洪武初，宮掖山水畫壁，多其手筆。

卓松溪人，永樂中南京報恩寺溽壁山水，爲其所作。顧所畫者，多屬山水及與近似之品，他如顧寅之畫松於半塘寺，宋旭之畫山水於白雀寺，亦其著者。至佛像之作，雖亦有之，但較少數。馬良之畫四天皇像於崑山僧寺，世稱奇特；張仙童之畫羅漢於興教寺，時詡精妙；是殆少見多怪者歟?金潤甫以畫大理武女王廟著名，但不知其蹟如何；尤求工寫人物山水，嘗畫太倉關廟壁，作行軍勢，又畫弇山藏經閣壁諸佛像，則實爲明代希有之作品。

清代壁畫益衰，可謂絕無而僅有。繪壁而特延名師者，固未之見；即有名作，亦不過畫家一時興到所爲。普通所謂壁畫者，雖常有之，則皆污墁之工，不著名姓；且讀畫之書，亦遂不加注意，因而失傳者，當亦有之。天長陳松之畫五松於夕照寺壁，（略見讀畫閑評）常熟徐牲之畫龍虎於城隍廟壁，（略見常熟縣志）等，能見於記載者，實其特例也。

## 八

綜觀中國壁畫而論其盛衰之數，可分三時期：兩漢以前，繪畫受「禮治」之支配，多寫風俗現狀及經詩故實，所謂聖賢、孝烈，凡可以垂範於社會者，尤好圖寫；其設施之所，多在宮室祠堂。是可謂壁畫「禮治化」一時期。自魏晉而迄宋，因佛教與道教之並盛，印度繪畫，隨佛教而傳入，大施於寺塔，其影響所及，致中國故有之人物畫，頓呈奇偉富麗之狀。道教徒又從而仿之，以繪道像於院觀，裨增莊嚴而供禮拜。其時作者，多爲名家。是爲壁畫「宗教化」一時期，亦即中國壁畫極盛之時期也。自是以後，迄於清末，釋道教之風會已過，與之爲緣之釋道人物畫作者殊少；又因圖畫思想漸趨放逸，而山水竹石諸類，學者漸多，且多爲士大夫畫家；士夫關於畫學之批評，往往力主閑情逸意之描寫，而排斥被宗教利用之制作；於是社會對於賞鑑繪畫之觀念，亦隨大變，一般號爲賞鑑者，多注重於卷軸，而於不易佔爲私產的壁畫，殊少關心；壁畫既不爲人所注意，遂漸衰退。有時士夫一時興到，作山水竹石等含有文學意味之繪畫，間亦有之。是爲壁畫「文學化」一時期，亦即中國壁畫衰極之時期也。

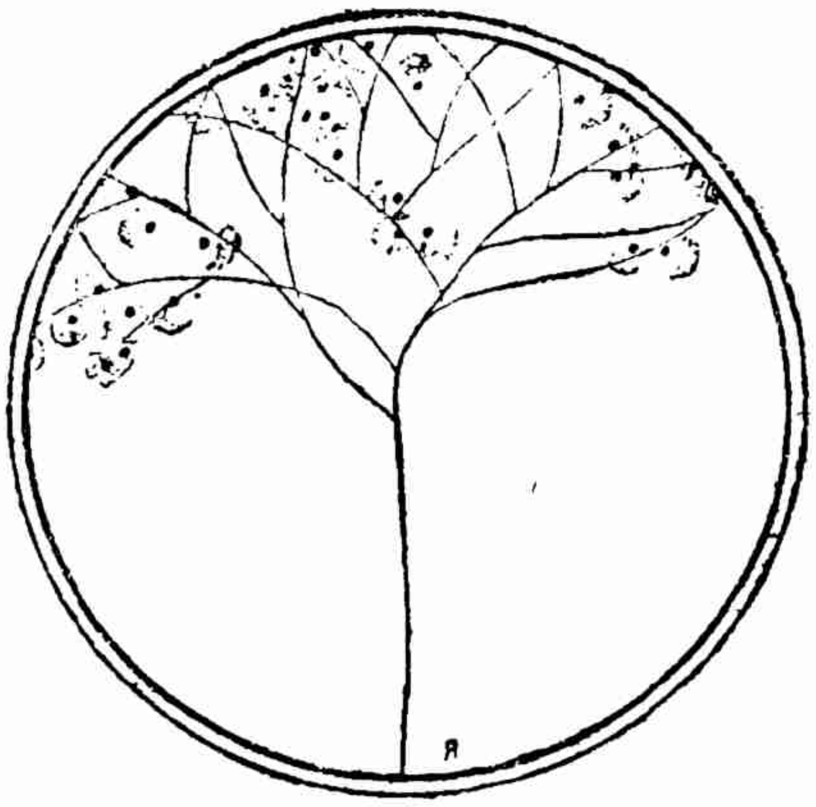
「禮治化」時期之壁畫，其蛻爲石刻，尙可依據考證外，其純爲圖像者，如何畫法，則因年遠史略，不復能詳。自「宗教化」以來之壁畫，間有留傳人間。考其繪畫上應用之材料及方法，可分數種：或直用粉壁爲地，施以彩繪；或彩繪既成，又於壁面塗以油類，防其脫落污損；或張壁以氈爲地，施以粉漆，然後作畫其上，其制最精；或用麻紙，或用粗絹，繪畫既就，然後卽裱背於壁，亦有裝作屏風，嵌入壁間者。——直用粉壁爲地之壁畫，易隨建築物而俱滅；其用氈紙絹類爲地之壁畫，可以捲取移動，留傳人間者，卽係此種之畫壁。大概直用粉壁而作畫者，甚爲普通；用氈畫者，隋唐時多有之，概在北方之寺院。用紙絹畫者，宋元時多有之，概在南方之寺院。

我國元明以前，大家奇偉之蹟，多在壁間，觀其所繪，而當時之政教風俗，亦可得而考證其彷彿。故壁畫之作，與東方美術文化之關係甚大，名

蹟留傳者，自當設法保存，為國之光；顧近世西人留心東方美術文化，對於古代名畫，重值購致，而於壁畫，尤視為瓌寶，計尺論價，動值千金，一般骨董賈，但知牟利，不惜勞費，廣為探查挖取，私販出洋，國粹淪亡，感慨係之矣！



南華寺北宋木造像



# 董北苑畫法表微

姚大榮

畫道自唐而極盛。然所重者，惟在道釋圖像，人物寫眞，與翎毛畜獸之類，於山水不數數見也。開元天寶間，王摩詰吳道元李思訓，各寫嘉陵江山，著稱藝苑，於是山水一派始盛。然猶未爲極致也。至唐末荊關崛起北地，董北苑篤生江南，各以雄秀之筆，發泄山川靈氣。於是祕奧日啓，山水一門，始蔚成大國。然自南宋以還，北地罕著名畫家。南人之以繪事擅名者，雖云仿效荊關，不過林木窠石，得其仿彿而已。於其磅礴俊偉之氣概，未有能夢見者。抗志企踵，祇蘄進退揖讓於北苑庭戶籬落間，願力已足，未敢作拔幟想也。故論神州畫系，一千年來，模山範水，當推北苑爲鼻祖。而於北苑身世如何，數典不忘者，至今尙難其人。操觚染翰之徒，何知輕重，猥習故言，不曰師北苑意，即曰用北苑法，北苑固若是易易乎！所可慨者；古代畫家，藝精於板蕩之餘，名盛於衰微之世。北苑荊關而外，若徐熙黃筌刁光胤周文矩之流，皆出唐末五代，羣雄割據之秋。其他英傑蔚起，更僕未可終也。元季擾亂，畫人蜚出。黃王倪吳四家，別開生面，爲明清兩朝所宗尙，莫或逾之。明自萬曆以還，國勢傀焉不可終日。而畫中九友，暨其他蜚聲藝林者，較之元季，初無遜色。獨至有淸季年，雖不乏操觚之士，而樹幟成家者，殊不多見。道咸兩朝，尙有一戴醇士，不失先正典型，世稱後勁。同治紀元，迄于宣統，五十年間，不但氣節煙雲，足與戴氏媲美者，世無其人。即求一可以與奚鐵生畢焦麓錢叔美王椒畦諸人並馳者，亦尙不敢輕許也。闃響寂然，頗有由衰而竭之趨勢。尤可慨者，元明兩朝末造，士大夫以鑒賞相高，即不善畫者，偶操月旦，亦多具相當知識。今之士大夫，固淸代之遺黎也。都門爲人才淵藪，而精於鑒別者，竟等曙後之星。此非不佞妄肆雌黃也，王遜之集合南唐董源，北宋李成范寬僧巨然，元高克恭趙孟頫黃公望吳鎭倪瓚王蒙十大家作品，擇其法備氣至者，裝爲巨册，以時模楷。董文敏題爲小中現大者是也。淸之中葉，進入內府，民國

新造，即經頒出陳列文華殿中，昭示天下。當事者不知爲集腋珍品，見有玄宰題記，遂認爲董氏一家手筆，揭臻册端，迭經西法影印，風行宙合。由斯以談，非但宋元難識，即華亭眞面亦恐精鑒希逢矣。不佞是以愁然於畫道之日非，而有風流歇絕之感想也。加以莠言日滋，盲從者衆，喜新厭故，舍己芸人。孤憤莫明，衆咻可畏。則此後興滅繼絕之希望，愈益無期也。不佞腕底雖有鳳洲鬼，而眼中自有愛克司光。旣覯奇蹟，不可不亟加討論。目營掌錄，敢憚勤勞？日久成帙，略誌緣起。且冀後之模山範水者，取法乎上，勿以外道相詫，小乘自矜。則區區稽譔之勤，於瓣香畫祖者，未始非前馬之導也。

## 辨北苑之稱

董源，字叔達，鍾陵人。（大榮案元和郡縣志江南西道洪州南昌縣，漢置。隋改豫章縣。寶應元年六月，改鍾陵縣。十二月，改爲南昌縣。杜牧之集有罷鍾陵幕吏十三年，來泊湓浦，感舊爲詩。馮集梧注，舊唐書地理志，洪州鍾陵，漢南昌縣，豫章郡所治也。隋改爲豫章縣。寶應元年六月，以犯肅宗諱，改爲鍾陵，大榮謂改豫章爲鍾陵以代宗諱豫也。作肅宗誤。）仕南唐中主時，爲北苑使。（夢溪筆談。）或稱宮苑使。（京口耆舊傳注。）或云爲後苑副使。（十六國春秋。）後苑即北苑亦曰內苑，而北苑之稱特著。通雅云，李氏都建業，其苑在北，故謂之北苑。淸輝殿澄心堂皆在焉。（或云，澄心堂即今內橋前明兵馬司遺址。）設官典領，謂之北苑使。沈存中所謂江南北苑使正如宋之內園使是也。叔達曾爲此官，故賞鑒家以北苑稱之，而不名。畫史會要云，字北苑，非也。李氏時別有北苑使，善製茶，人競貴之，謂之北苑茶。李氏享國三十九年，其爲北苑使者，必非叔達一人。特善焙者姓名不傳，而北苑遂爲叔達專稱矣。（陸游南唐書元宗紀，保大十四年二月丁亥，遣園苑使尹廷範護遷讓皇之族於潤州。廷範殺其男子六十人。誅廷範以謝國人云云。園苑使當即北苑使。廷範江南野史作延範。此叔達同官之僅見於史者。大榮疑保大十四年，叔達已不在職，延範爲其繼任之人。）至移以稱建州龍焙，則宋人之誤也。

## 辨北苑時代

據聖朝名畫評巨然隨李煜歸朝，居開寶寺，投謁在位，遂有聲譽。其發名成業，實在宋代，繫之於宋，宜也。北苑在南唐烈祖昇元初，奉命寫廬山圖，不詳何年。以中主立爲皇太子，在昇元四年推之，其於五老峯下建立書堂，必在昇元二三年間。四年以後，則端委靑宮，何得寄迹山林，棲遲物外乎？故知廬山圖之作，必在昇元二三年間也。假定圖作於昇元三年，下距宋開寶八年李煜歸朝，計歷三十六年。畫雖藝事，然學者如牛毛，成者如麟角。及其成而揚于王廷，且受特達之知，其人必在中年以後。壽命修短不可知，畫家雖云有煙雲供養，而齒登七十以上者，終不多見也。昇元三年，歲在己亥，越九年，爲中主保大五年，歲在丁未。北苑於元日奉命繪曲宴圖，主雪竹寒林。是其生平事實之有歲月可稽者。由丁未下距乙亥

宋平江南之年，凡二十九載。南唐之亡，北苑當不及見。卽後主繼位，亦恐北苑已不及見。故沈存中限斷曰江南中主時，有北苑使董源善畫也。卞永譽氏式古堂書畫史，（此書二百餘年未經刊行，僅有原稿本，爲鑒藏家「本」遞相珍祕。光緒甲辰，曾付廠肆重裝，余曾檢閱一過。）稱北苑卒於建隆三年，不著所從出之書，未知何據。考建隆三年，歲在壬戌，爲南唐後主嗣位之二年。核與存中所言，雖未盡合，而可相通。存中云中主時者，就其在職時言。去職以後，優游林下，或數年，或十數年，然後卽世，皆不可知。卞氏所記，正與沈說互相足也。存中又稱其後建業僧巨然祖述源法。亦是董巨年輩不相及之證。如誠同時，不當云祖述矣。　江南李中主少喜棲隱，遣人築精舍於廬山瀑布前，極一時林泉之勝。既成，命宮苑使董源以澄心堂紙寫其圖來上，旣卽位，以精舍爲開先寺，以圖畫賜刁衎家，圖，蔡天啓之子佑猶及見之。傳至元代，爲司德用所藏，鮮于伯機載入困學齋雜錄。而京口耆舊傳以爲李後主少時事，非也。北苑在昇元間已爲宮苑使，已有澄心堂紙寫圖。後來紛紛耳食，異聞雖多，皆不可信。　吳任臣纂十國春秋南唐董源列傳，稱其後主時爲後苑副使，工人物，一日後主坐碧落宮，召馮延己論事，至宮門，逡巡不敢進，後主使趣之云云。大榮案任臣纂馮延己傳稱其卒於建隆元年五月乙丑，年五十八。於中主紀又稱延己卒於是年四月，已覺兩歧。是時中主已去帝號，奉宋正朔，故用建隆年號。然延己卒於中主時，卒後年餘，後主始卽位，安得有坐碧落宮召延己論事之事。此必誤以中主爲後主。任臣搜采浩博，於甄擇精審，尙猶有憾。其稱董源仕於後主時，亦是駁文，未足據也。　南唐中主李璟保大十六年，去帝號奉周正朔。宋開寶四年，後主煜請貶國號稱江南。皆有顯然爲中原統一之意。其時人士亦可以與中原同列並稱。然界畫頗難，故向來箸錄家無一定體例。郭若虛圖畫見聞志紀藝，列董源於王公士夫之末，在文同郭元方之後。夫以時代論，源年輩遠在諸人前，不當居末。列之於末者，所以示附見之意，不與有宋諸人同也。宣和畫譜則直列源於宋初，不復見區別之意。然宋人自大其本朝，尙無不可。異代而後，當從實錄，列之南唐，以昭公允。淸代王原祁等撰集佩文齋書畫譜畫家傳列源於李成范寬後，郭忠恕前，失之。　近時歸安陸心源纂宋史翼，爲源補傳，僅附宣和畫譜，不增一字。甚爲簡陋，當去之。否則是亂宋史，非翼之也。　董源江表志宣和畫譜雲煙過眼錄諸書皆作董元。亦闕仝或作關同別作關穜之例。後來趙善長山水師董源，其名亦元原並用。蓋亦追摹北苑風規耳。　畫山水宗師董源，如文家昌黎，詩家少陵，爲百世不祧之祖。雖事蹟無考，而時代不容不知，余特表而出之。

## 記北苑煙嵐重谿圖流傳之緒

余昔年購獲集古大畫册十二幀，薈萃唐宋元三朝名作，內有古紙水墨山水一幅，下方石角小書董源二字，閱之生氣遠出，欣喜無量。用特博綜羣書，澈考其流傳之緒，昭示藝林云。　北苑畫紙本甚罕，其傳世烜赫諸名圖，絹本較多。雖其神力原不以紙素異觀，然以沈存中米元章評語·

核之，似尤重其淡墨輕嵐一體。宣和畫譜亦稱其著色山水，景物富麗者，不如自寫胸臆之作。此等畫境，究以紙本爲勝。張青父云，北苑夏山，少遜風雨圖卷，再閱優劣自見。正以夏山絹本，風雨紙本之故，而紙上之能發遠神逸韻，則雖檀色吳裝，妙於渲運，亦不若純用水墨之善。考南唐以澄心堂紙供名人書畫。故北苑奉命寫廬山圖，必用澄心堂紙，正是此意。此幀紙質堅緻古潔，應是南唐佳製。紙墨相發，晶瑩湛湛，自成五采，彌淡彌腴。諒非閱世千年，不能深透化洽至此。觀者卽不以畫論，而澄對醇古之紙墨，亦足動千古而上之思。況託以傳者，固震古名蹟乎。考宣和畫譜內府有董元重谿煙靄圖。困學齋雜錄喬仲山家有董元煙嵐重谿圖。二書所載，名雖小異，實係一圖。檢石渠寶笈，董源重谿煙靄圖，卷尾有喬簣成跋。簣成名達，卽喬仲山字。其所藏卽宣和內府故物，斯爲鐵證。困學所錄，僅以嵐易靄，稍變其詞耳。惟寶笈列爲次等，豈尚有不足於董畫歟？察寶笈凡例，謂所收皆古今名蹟，雖或臨本逼眞，亦概置次等。題款俱仍其舊，而眞贋自別。是寶笈通例，眞爲上，贋爲次。重谿煙靄既列次等，其非董源眞本明矣。然卷尾有龔璛及喬氏題跋。又有仇遠張瑛柳貫馬琬倪瓚之詩。諸家皆精於鑒別者，曾是贋迹而亦蒙贊賞乎？推原其故，良由眞本改裝爲册，諸家詩跋，割棄可惜，乃別倩善畫者照臨一本，題款仍舊，配以諸詩跋成卷。明代收藏家好弄狡獪，往往如是。寶笈從寬收錄，鑒裁不爽，非於董畫有不足也。此册爲明人彙集，喬氏眞本在茲。寶笈所收，自係臨本，特未知果出誰手也。內府仍宣和之名，列諸次等，著其贋也。不佞所藏，蘊



援困學所名，命曰煙嵐重谿，表其眞也。雖流傳有緒，而同異攸分。昔董文敏得北苑畫卷，元名舊題爲河伯娶婦，文敏徑改爲瀟湘圖。謂其名載宣和譜，其畫境實寫洞庭張樂地，瀟湘帝子遊詩意。精鑒碻評，令人心降。此幀羌無故實，余以畫境印證諸書，取其密合者，徑定爲煙嵐重谿，竊自比於思翁。而精碻不易，似亦未遑多讓也。

## 煙嵐重谿圖應名凹凸山水

蒙獲此圖，欣喜無量。嘗搜考畫林故實，裒輯北苑畫評，以誌非常墨緣。每一念至，輒走入斗室，發篋澄對，神味淵永，百讀不厭。特作長歌頌之。（已刊入拙集，）迄今垂三十年，玩之已熟。今而後乃得以一言蔽之曰，「凹凸山水。」夫狀物忌平扁，古之論畫者，僉有是言。然第曰不平扁而已，古來畫史，何啻千萬，其佳者率能剗除平扁之病。可以謂之凹凸乎，未可也。昔張僧繇於一乘寺賦色寫生，既成，遠望眼暈如凹凸，就視卽平。時人謂之凹凸花，其寺遂名凹凸寺。然僧繇章施五采於粉堊上，爲花、蕊枝葉根莖之形。其取材博而成功猶易。今北苑之寫凹凸山水也，薄楮數尺，破筆灑墨而已。薄楮本平扁之質，受墨淡，則雖有若無。受墨濃，則非膩卽癡。濃淡均，則其質平扁者，受墨成形亦平扁。吾不解北苑下筆時，淡者，濃者，與濃淡適均者，俱若長空浮雲，飄飄然飛墮紙上。就視之，誠不類物象。郤立遠望，或左右橫看，則峰巒涌現，其勢若波濤奔湊，頃刻滿眼，不辨起止。而村舍前後，墟里左右，亦若有煙霧霏結，衡林莽直上。其寫樹枝幹柯

葉，交加掩映，備有八面生趣。遠林叢草，磊砢小石，皆祇點墨成形，而一望無際。咫尺之內，星羅棋布，玲瓏剔透，迤邐深入，不啻百里之遙。谿有前後，由近及遠，望之若複，夫是以謂之重谿也。至以淡墨點遠山，若非其所經意，而亦覺有雲氣繚繞，陽光閃露，與眞境不異。平生所見古人眞蹟，若摩詰營邱關長安范華原僧巨然郭河陽，及元之六家，明之四家，暨四王吳惲等。其寫山水人物，雖精神面貌，各有獨到之奇，要不過曰狀物不平扁而已。至於下筆使有凹凸之形，則惟北苑足以當之，他家未能稱也。北苑去今已千年，其能以一言蔽其山水之妙，則惟吾凹凸二字足以盡之。他人雖贊頌千萬言，不能如是之簡而賅也。

吾以凹凸評北苑山水，實發古人所未言，足爲鑒定眞蹟鐵劵。然非遇此等紙墨明淨形神完足之件，不能暢發斯旨也。因思董逌稱吳生畫人物如塑，旁見周視四面可意會骨高下肉起陷處皆見。（廣川畫跋）米芾稱吳道子畫佛及侍者誌公十餘人，當面一手，精采動人，點不加墨，口淺深暈成如活。（畫史）湯垕稱吳道元人物有八面生意活動。其敷采於焦墨痕中，略施微染，自然超出縑素。又稱尉遲乙僧作佛像，用色沈著，堆起絹素而不隱指。（畫鑒）豈有他哉？凹凸故也。凡畫山水人物花卉能作凹凸形者。其畫無不妙肖生動，巧奪天工。在古人必有祕法口訣，遞相授受。北宋以後，此法遂亡，而畫道陵夷不可復。不佞能知之，能言之，而不能執筆從事，以追古人不傳之祕。漫記於此，倘有能從吾言悟入者乎？則畫道絕而復續，有北苑眞蹟在，盍取而印證之。

畫用凹凸法實開泰西拉發夜（Raffaello Santi）之先。畫筆能作凹凸形，非獨中國視爲絕品，卽在泰西亦何莫不然？吳漁山云，『泰西禮文俗尚，與吾鄉倒行相背。書畫亦然。我之畫，不取形似，不落窠臼，謂之神逸。彼全於陰陽向背形似窠臼上用工夫，用筆亦不相同。』（墨井畫跋）此論固是，而實不盡然。我之畫，未嘗不重陰陽向背，未嘗不取形似，亦未嘗不有窠臼，唐宋皆然。自元人擺脫前規，別開蹊徑以後，此等議論始熾。然畫道之衰自元始。卽吾畫眼光之愈擴廓，漸無把握，亦自茲始。蓋徵實有塗轍可守，而蹈空無階級可循也。西人畫法，亦雅有淵源，請陳其略。四裔年表云，『西歷一千三百四十年，卽中國元順帝至元六年，庚辰。意大利人凡尼克始創油畫法。』西學略述云，『泰西繪事，始於伊及，當中國商朝時，伊及人盛尙繪事，如欲繪一壁，必先塗以石灰石膏，調方膠和諸色繪畫，以免脫落。迨中國春秋末時，希臘人以繪事擅名者，始悉畫有明暗陰陽，所賦采色，皆視若高凸於紙之上。至宋元之際，意大利人乃改以油代膠。中惟拉發夜繪事精妙，冠絕古今。又爲人傳眞，神妙畢肖，布景超妙，位置適宜，諸名畫家無出其右。今其法徧行於歐洲各國矣。』蓬閬漫語云，『西人多巧思，其畫法皆在尋常蹊徑之外，有凹凸法。凡畫花鳥人物，遠望則有高低之狀，較若刻畫，近視之，坦如也。有淺深法，長廊列肆，堂宇內殖。而斜紋旁行，披拂參錯，率外寬而內窄。以一目睇之，幽邃深遠，層次井井，居然一甲第也。有橫長法，如繪祕戲，其形皆橫扁，眉目衣褶，了不可辨。以直筒圓鏡對置畫前，酥胸織腰，反自鏡內形之。蓋圓眞之光，能

收扁爲長也。曾於都門畫一照壁，壁然白素並無點墨。旁開一隙令人逼視，則虎跳龍拏爪牙畢露，直矚反不見也。』薛叔耘出使日記云『西人之油畫，專於實處見長。舊法尚無出色之處，四百年前，意大利人辣飛爾創詩丈尺寸之法，務分遠近淺深陰陽凹凸，不失分秒。始覺層層凌空，數十步外望之，但見爲眞山水，眞人物，眞樓臺，眞樹林，正側向背，次第不爽，氣象萬千。幷能繪天日之光，雲霞之彩，水火之形。及即而諦之，始知油畫一幅耳。』大榮案拉發夜即辣飛爾，生西曆一千四百八十三年，即中國明孝宗成化十九年癸卯之歲。是時名畫家唐伯虎文衡山兩君均年十四歲。辣君卒一千五百二十年，即明武宗正德十五年庚辰之歲。年三十有八。其時伯虎衡山均年五十一歲。迄今戊辰，四百零九年矣。辣君畫爲羅馬派聖手。世稱畫神。嘗應羅馬教王之聘，畫聖彼得教堂之壁。此外所畫聖母圖，皆爲絕品。竊謂泰西畫派，自辣氏迄近今，尚趨顧陸張展以逮吳生諸人風尙。其風氣之開，約後中國千餘年。雖取徑取材或別，而法理同也。中國古昔亦極重形似之畫，後乃略形似而尚幽微淡遠之致。油畫雖佳，然進而求所謂幽微淡遠，則末矣。昔人所論匠氣士氣之別，或有見於此也。西人好尙，亦易遷變。既與純正文明接觸，且日懸重金以羅致中國珍品。迨水到渠成之日，必有與爲水乳者。

辣氏之畫，其妙處全在凹凸之形。與董畫較，其迹象雖異，其制勝之術同也。第辣氏以油和色，運用渲染烘託諸法。西方紙質，肌理滑膩，較易受采。北苑則以墨當五采，不假敷佐，而融洽分明，纖微畢見。二者相較，有難易之分，即應有低昂之判。辣氏去今四百餘年，其手迹存者，據薛氏云，價至英金七萬鎊。北苑在辣氏前六百年，又當何如？此等冠絕全球之眞蹟，藏諸寒齋奇福逾等，安得不極力表章，以答靈貺乎！



## 畫用凹凸法非會通光算二學之元理者不能

北苑下筆輒有凹凸形，故能冠絕古今。惜自來論畫之書，未有發明其術者，故絕學無傳。不佞愛畫入骨髓，嘗欲研索其理。奈靈扃未啓，終無悟入處。頃閱西學略述，載有明正統年間，意大利國人論畫之書，似頗道著董畫竅要。附錄於左，備隸家考鏡之資。可知畫外尚有事在，因是測知北苑於光算二學，皆能神而明之，故能燭物無遁形，寫貌幷傳神也。精於界畫者，必明於點線面體之原則。然有形之界畫易知，無形之界畫，有立於點線面體之先而爲之鵠者，則光學之妙用也。世不乏靈心慧眼之人，特未知既明其術，即能具有驅遣煙雲之妙腕否耳。

西學略述九云『當中國前明正統年間，有意大利國數人創著作畫之書，內言作畫，其要須先悉光算二學，庶免差誤。凡畫作向平面於若紙若壁之上，欲使其遠近高下，秩然不紊，人物位置，各得其宜者，務先求明光學家所言，諸物面點，皆有光射作直線入人目中。與算學家諸物直射光線，皆末合尖角來入人目同理。如人目見一樹，乃此樹自本至末，閒杈縱橫，其面點皆如其形，射作光錐來入人目。若有二人並立而視，所見物同，而物之光錐來入人目者，更無一同

也。如人居暗室，試於壁上透穿一孔，窺諸壁外之物，復於己目與壁孔之間，隔一玻璃片，而以所見壁上諸物，一一皆描畫於此玻璃片上，如能映取無差，可明諸物面點皆如其形作尖錐來如人目之理。是亦皆本於算，詳列如左。　一凡人視物，其上下兩端中間之角大小，率由該物離人近遠之度，近則視大，遠則視小。　一凡視物愈斜，則其間之角愈小。愈正，則其間之角愈大。　一凡作畫人如欲其間諸物之近遠斜正，皆得其當，宜合上二則方位，推研精詳，方無錯誤。此論與中國之工筆界畫一法最近，而寫意一法，即括於中。神而明之，是在學者。

光算二學會通之元理，至爲微妙，非文字所能宣達。但學畫者必須究心於此，乃能開徑自行，始非以東塗西抹見長。顧陸張展無不如是。北苑此圖，尤爲規矩方員之至，中西雖殊，學理一也。然西法之長，前人亦未嘗不知。小山畫譜云，『西洋人善勾股法，故其繪畫，於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布景由闊而狹，以三角量之。畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦其醒法。但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。』大榮謂凡一切西法，皆可以爲中法之輔。但必須以我馭之，若惟知以西法馭我，則歐奴伎倆矣。

## 北苑水墨山水其傳世作品多係小幀多係澄心堂紙本

北苑畫見之箸錄者，凡長卷闊幀，皆是絹本。惟蔡佑所見廬山圖，係澄心堂紙寫。然不詳是卷是軸。若張丑所見夏山林木，係紙本小直幅。溪山風雨，係紙本短卷。余謂二圖皆是澄心堂紙。緣梅聖俞詠澄心堂紙詩有幅狹不堪作詔命之句。知此紙製精而幅狹，畫家用之，祗堪作小幀短卷，故張青父所見皆然。此煙嵐重谿圖，度以慮俿尺，僅及三尺，與夏山林木谿山風雨相類。祇合裝爲短卷，或橫披。米元章所藏董源霧景橫披，當亦同此。（元章所箸畫史云，『余以山水古今相師，少有出塵格，因信筆作之，多煙雲掩映，樹石不取工細，意似便已。知音求者，只作橫挂三尺，亦不於絹上作一筆。』蓋其所篤好者在此，故所作亦如之也。然此言元章亦未能盡踐，勿泥執也。）蓋源既作宮苑使，入直澄心堂，自應得佳紙作畫。紙既製精而幅狹，北苑用之，天機偶動，乘興揮灑，此其所以尤入神也。

## 古來畫家得名最盛者往往隨時代爲移轉惟北苑則千古不易

山水家得名最盛者，前惟輞川，後惟營邱。東坡以畫工論吳生，而於維無間言，傾倒至矣。小米晚出，乃謂觀王維筆意，但付一笑。豈後生喜謗前輩哉？董文敏擬推摩詰爲南宗鼻祖，而於江山雪霽卷，贊揚過情。（摩詰此卷，流傳至乾隆間，爲吳修購藏。據云但有輪廓，都不皴染。而文敏辨論此卷，全於皴染致詞，似相牴牾。）顧又託諸米氏，謂王維畫皆如刻畫，不足學。（二米並無此言，或思翁概括其旨，附以己意耳。）則文敏於輞川，

求免口譽而腹誹矣。營邱在宋初聲價最重，評者以爲古今第一。旣而夢溪譏其掀屋角，（說見筆談。）海岳斥其少眞意（說見畫史。）金人王子端輩謂其筆意繁碎，有畫史氣象，次之荊關范許下。（說見元遺山密公寶章小集詩注。）日久論定，竟乖前議，何今名之不克終也！（元明以來，世人所見摩詰眞迹，大率雪景一類。摩詰雪圖，雖極神妙，但能傳天地嚴凝之氣，不能發山川鬱葱之氣。世人所以醉心於名人山水圖者，以觀圖卽能發胸中曠逸之思耳。至觀雪圖，不過六月生涼，肌欲起粟而已。雖使北苑爲之，無創發之餘地也。摩詰山水流傳至今者，不幸僅有雪圖，亦摩詰之厄運也。營邱畫雪，比迹輞川，而更出新意。然豈能易瑟縮之物象，爲曠遠之景光哉？至元明以來諸大家雪圖，吾惟見絹楮上著粉墨而已。不能傳天地嚴凝之氣也。此摩詰之能事，所以終不失爲百代宗工也。）夫惟北苑集南北二宗大成。（董文敏創分畫家南北二宗。錢蒙叟稱王石谷兼南北宗之長。其實石谷不工人物，界畫不入細。止是南宗能品，未爲北派當家。）兼古今六法絕詣。風尙百變，矩矱常新。雖使米顚善罵，不能爲求全之毀，玄宰善評，亦尙留不傳之祕。前有千古，後有萬年，誰謂北苑之後，尙復有北苑哉？　山水至元六家及四王吳惲等，變態已極，幾有觀止之歎。然以擬北苑，終覺肌理粗而意匠少，內蘊淺而天趣薄。雖翹然於衆史之上，不能不屈於宗工之下也。昔董文敏以北苑畫與倪黃諸迹幷懸一室，觀者無復於北苑著眼。是特其造愈微，其知愈寡之通例，而不言之教，與有言之教，亦頗有區分。未足與耳鑒者談心畫之工也。（揚子雲以字爲心畫。米元暉以畫爲心畫。）



## 北苑畫評叢錄

北苑煙嵐重谿圖，旣有明人臨本，配以元有詩跋，改裝別行，具如前述。故眞本右方僅有子孫永保貟印，華氏補菴方印各一。案補菴名雲，字從龍。補菴其別號也，無錫人，嘉靖辛丑進士，官至刑部郞中，家有眞休園，劍光閣，藏古甚富，與眞賞齋幷蜚聲藝林。補菴與王伯安，唐子畏，文衡山諸人交契。何元朗稱其藻鑑之精，與衡山爲近。王伯穀稱其所藏古今名蹟，不減上方。則其所祕珍圖可知矣。爰以暇日搜羅羣籍，爲之考證，隨剌取前人評語足相證明者，輯錄備覽，是不啻聚古今無數巨眼，爲吾鑒定贊賞也。其論與茲圖意象不類者不錄。涉及巨然者，間亦錄入，以董巨並一家眷屬也。

夢溪筆談云：『江南中主時，有北苑使董源善畫，尤工秋嵐遠景，多寫江南眞山，不爲奇峭之筆。其後建業僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大體源及巨然畫筆，皆宜遠觀。其用筆甚草草，近視之幾不類物象，遠觀則景物粲然，幽情遠思，如覩異境。如源畫落照圖，近視無功，遠觀村落杳然深遠，悉是晚景，遠峯之頂，宛有返照之色，此妙處也。』

又圖畫歌云：『江南董源僧巨然，淡墨輕嵐爲一體。』

米芾畫史云：『董源平淡天眞多，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也。峯巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，多得天眞。嵐色鬱蒼，枝

幹勁挺，咸有生意。溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也。』 又云：『余家董源霧景橫披，全幅山骨隱顯，林梢出沒，意趣高古。』 又云：『董源峯頭不工，絕澗危徑，幽壑荒迴，率多眞意。』 又云：『潁州顧愷之畫屏風上山水，林木奇古，坡岸皴如董源。乃知人稱江南，蓋自顧以來，皆一樣，隋唐及南唐至巨然不移。至今池州謝氏亦作此體。余得隋畫金陵圖於畢相孫，亦同此體。』

宣和畫譜云：『董元所畫山水，下筆雄偉，有嶄絕崢嶸之勢。重巒絕壁，使人觀而壯之。然畫家止以著色譽之，謂其景物富麗，宛然有李思訓風格。今考元所畫，信然。蓋當時著色山水未多，能仿李思訓者亦少，故特以此得名於時。至出胸臆寫山水，江湖風雨，溪谷峯巒晦明，林霏煙雲，與夫千巖萬壑，重汀絕岸，使覽者眞若寓目於其處。』

黃公望山水訣云：『董源小山石，謂之礬頭。山上有雲氣，坡腳下多碎石，乃金陵山景。』

畫鑒云：『董元畫山水，得山之神氣，足爲百代師法。』 又云：『唐畫山水，至宋始備，如元又在諸公之上。樹石幽潤，峯巒清勝。』 又云：『董元夏山圖，見在史崇文家，天眞爛漫，拍塞滿軸，不爲虛歇烘鎖之意，而幽深古潤，使人神情散朗。古人云，山陰道上行，令人應接不暇，豈意數尺敗素，亦能若是耶。』

畫譜拾遺云：『董源山水有二種，一様水墨礬頭，疏林遠樹，平淡幽深，山石作麻皮皴。一様著色者，皴紋甚少，用色濃古。皆佳作也。』



格古要論云：『董源畫山，峭拔高聳，從腳至頂，轉折分明。其石若披麻，其水縠紋，樹多亭直，葉單夾筆兼之。』

清河書畫舫云：『北苑畫木，尤以風雨霧景爲佳。此等製作，皆與造化同流，非荊關范巨所能仿彿也。』

董文敏云（大榮案文敏評論書畫，容臺別集搜羅最富，畫禪室隨筆不及也。然猶未備，往往於金題玉躞間見之。惜過眼雲煙，未暇掇拾耳。）『宋畫至董源巨然脫盡廉纖刻畫之習，皆以墨染雲氣，有吞吐變滅之勢。』（大榮案畫家以墨染雲氣，北苑爲一派，王洽潑墨又爲一派，二米房山香光均祇能學王洽，其於北苑，雖學之，不能至也。） 又云：『北苑畫煙雲變滅，草木蘙薈，眞駭心洞目之觀。』 又云：『董北苑好作煙景，雲煙變滅，卽米畫也。』（大榮案二米學北苑，形神俱不至，祇能師其意而已。） 又云：『北苑樹作勁挺之狀，特曲處簡耳。』 又云：『重山複嶺，樹木當直枝直幹，多用攢點，彼此相藉。望之模黏鬱蔥，似入林猨啼豹嘷乃稱。』 又云：『北苑畫樹，但只露根，而以點葉高下肥瘦取其成形，此卽米畫之祖，不在斤斤細巧。』 又云：『北苑作小樹，但祇遠望之似樹，其實憑點綴以成形者，此卽米氏落茄之原委。蓋小樹最要淋漓約略，簡於枝柯，而繁於形影。欲如文君之眉與黛氏相參合。（大榮案此評眞善於寫狀，觀眞迹自見，勿誤以爲腴詞。）則是高手也。』 又云：『枯樹最不可少，時於茂林中間出，乃見蒼秀。但各家不同，北苑則一味

古雅簡當而已。』　又跋北苑山居圖云：『御史大夫張公藏此卷，林麓映帶洲渚紆迴，村墟窈窕，屋宇古質，鬱鬱齊魯之青，自筆端迸出。』　又跋北苑瀟湘圖云：『憶余丙申持節長沙，行瀟湘道中，蒹葭漁網，汀洲叢木，茅菴樵徑，晴巒遠隄，一一如此圖。令人不動步而重作瀟湘之客。昔人乃以畫為假山水，而以山水為眞畫者，何顛倒見也。董源畫世如星鳳，此卷尤奇古荒率，僧巨然於此還丹，梅道人嘗其一臠者，余何幸得遊目其間耶！』　又跋北苑夏山圖云：『予在長安三見董源畫卷。丁酉得瀟湘圖，甲子見夏口待渡圖，壬申得此卷，直追溯黃子久畫所自出，頗覺元人味薄耳。』

吳墨井云：『余過太原拙修堂，得觀半幅董元，其筆力扛鼎，奇絕雄貴，超軼前代，非後學能窺其微蘊也。』

惲南田云：『北苑畫正峯，能使山氣欲動，青天中風雨變化，氣韻藏於筆墨，筆墨都成氣韻。』　又云：『偶一披翫，忽如寄身荒崖邃谷寂寞無人之境，樹色離披，澗路曲折，景不盈尺，游目無窮。』　又云：『董巨行筆如龍，若於尺幅中雷轟電激，其勢從半空擲筆而下，無迹可尋，但覺神氣森然，不知其所以然也。』　又云：『月落萬山，處處皆圓，董巨點筆似之。』

江村銷夏錄云：『南宗中以北苑為超凡入聖。其法用淡墨，濃墨，積墨，破墨，以窮山水雲物風雨晦明之變態，宋李成范寬徒得山水之形，北苑獨得山水之神者，而形似自在其中。』



墨緣彙觀評北苑畫云：『平淡幽深，具蒼茫渾厚之氣。其遠近明晦處，更無窮盡，觀之如覩眞境。』　又云：『董源畫海水波濤，視之如凸起然。』

王椒畦云：『董宗伯云，畫以造化為師。唐六如云：畫當為山水傳神。談何容易。無論前代本朝各家，即元季四家，亦只是筆精墨妙，不能為山水傳神也。余家所藏董源平湖垂釣圖，庶幾近之。』

楊伯夔云：『畫要近看好，遠看又好，此觀畫法也。蓋近看看小節目，遠看看大片段。畫多有近看佳而遠看不必佳者，是他大片段難也。昔人謂北苑畫多草草點綴，略無行次，而遠看則煙村籬落，雲嵐沙樹，粲然分明。此是行條理於粗服亂頭之中，他人為之，即茫無措手。畫之妙理，盡於此矣。』

習苦齋畫絮云：『董北苑未易數數覯。昨見春山觀瀑圖巨幛，大筆淋漓，別具一種豐厚肥澤之氣，宋人矩矱，可想一二。下視餘子，蓋不啻元輕白俗，郊寒島瘦矣。』　又云：『北苑夏山圖，迺天地中和之氣，假北苑手而發之者，同之為正宗，異之即為外道。』

大榮案圖畫見聞志稱董源畫水墨類王維，著色如李思訓，兼工畫牛虎。宣和畫譜稱其工畫龍、水、鍾馗，十國春秋稱其又工人物，嘗於八尺琉璃屏上寫夷光，馮延已奉詔入宮見之，疑為宮娥當門不敢進。清和書畫舫稱其界畫精妙，不讓衞賢郭忠恕，幾於十三科全備。可謂畫林中天縱多能，千古無二。

# 記所見北苑畫

余生也晚，古畫之不及見者，何可數計。惟自喜得見北苑眞迹，似較昔人爲多。昔之得見北苑畫而發揮其理致者，以沈存中米元章爲最精。然就其評語核之，似專屬紙本水墨一類。董香光所見較多，其品評尤爲透澈。然據容臺別集及別見箸錄諸書者考之，所見雖多，概屬絹本，若紙本則未之及。至不佞則徼天之幸多矣，試縷析陳之。其一絹本小幀，約寬八寸，高一尺三寸許。裝入宋元名畫册內，卽王遜之所集法備氣至二十餘幅縮本之一。水墨畫山石用披麻皴，重岡複嶺，林壑幽深，中有平壤，可通行旅。林谷叢雜，遙望一徑曲曲盤紆，行者二人，與右方山徑谿間行人相望。可知山之前後左右，皆有村落，而屋宇爲層巒叠嶂所蔽。昔人云，畫山水須可居遊。此幀布景甚奇，包孕閎深，豈但可居可遊已乎？本身無印記題跋，僅香光於對幅標董北苑眞蹟神品七字。曾見王石谷臨本，拓爲大幀，具體無異。題稱仿北苑夏山，則知此幀亦可名夏山圖也。國變後，見於古物陳列所。余每往觀，流連移晷不能去。北苑畫夏山圖，傳本非一。其裝爲卷軸者，未知與此册同異若何。與煙嵐重谿較，布景各有獨勝之奇。惟紙本者，歷千年而墨色愈深透，韻味淵醇。絹本者入墨較淺，韻味差薄。昔人鑒畫所以側重紙本者，爲此耳。容臺別集云『余家有董源溪山圖，墨法沈古。』然未見他家著錄。戊午歲，余於展覽會所見之，爲連平顏氏寒木堂藏。圖係絹本長卷，淺絳淡色。高尺許，長六尺餘。筆法簡貴雄奇，與宋元以來畫蹟對觀，覺後人筆墨，俱形瑣碎。曩見黃子久爲曹雲西作江山圖卷，知其胎乳於此。楊鐵巖品題作滿語，實則魄力遠不逮此。卷後隔水綾上有董文敏題記，略稱『此卷流落山左某金吾家，金吾武而椎，不知北苑爲何代人，旋以歸余』云云。檢容臺別集無此跋。另格倪雲林詩，有『亂後圖書盡狼籍，名蹟委棄無人識』之句。檢淸閟閣集無此詩。皆可以補其佚。又一幀，絹本淡色，高四尺，寬二尺許。筆力雄偉，氣韻沈逸，皴紋甚少，極類溪山圖卷。審係北苑眞蹟，雖無題跋印記，而望氣可知。旁楬櫫董北苑江山高隱。長白景氏藏，殆端忠敏所謂山居圖乎。

余考定北苑煙嵐重谿圖，爲澄心堂紙本。雖根據梅宛陵詩立說，而苦少指證。庚申十月，華北賑災社舉行書畫展覽會，集資補助。淸皇室頒出書畫十一件，助之陳設。其一爲董北苑谿山風雨圖，紙本橫卷。李西涯篆書署首。其布景專寫風雨驟來神理，全在行人望家，舟子回棹等處著意。草草逸筆，皴擦甚少。山石樹木，亦頗簡單。蓋意在傳神，不在刻畫，與他作迥殊也。吳匏菴行楷書五言詩跋尾，卽淸河書畫舫所載是也。圖前有純廟辛巳御題詩。後綾隔水有容廟御製詩各一首。畫係水墨，張青父以爲淺絳，當是誤記。惟云惜爲庸工裝背，神采十去三四。迨後雖經內府重裝，未見起色，則青父之言信矣。畫幅長約三尺，高九寸。其一爲蘇軾書檀木詩卷，紙色質地，幅之廣狹，與谿山風雨圖卷畢同。墨緣彙觀稱蘇詩卷爲澄心堂紙，則董畫卷當亦如之。二卷並陳一室，余凝睇比較，不爽毫髮。經此參證，疑議冰釋。是北宋時最珍貴之南唐澄心堂紙，經見者二，自有者一，皆係短幅。與

宛陵詩『幅狹不堪作詔命』信合符矣。元明以來，侈談澄心堂紙者甚多，大率宋時仿造之物。至不佞始澈底根究了然，一掃耳食浮談。蓋紙可以仿造者代之，而北苑之畫無人能仿造也。

近今珂羅製版，影印逼眞。雖古畫神理，未遽能傳，而攝取形似，筆精墨妙，未嘗不可窺見大凡，藉悉派別。北苑畫本爲思翁表章者固多，而其未經寓目者，仍自不少。近見東瀛影印古畫中有北苑眞筆四幅。一爲雲壑松風，上有宣和御題，評爲董畫第一。二爲松風高士，亦係宣和標題。二圖均有小璽，暨「天下一人」押，惟未見宣和畫譜。然畫境磅礴，大點濃皴，山石磊砢，松林根幹，挺直翹秀，確出一手，絕非他人所能。三爲松壑雲泉，無標題璽押，亦無藏家印記。與前二圖，蹊徑略異。惟人物衣褶，形神極類。而大氣迴旋，亦非餘子所及。右三幅，均爲華亭所未見。其四則爲谿山行旅，邊綾有玄宰題記三段，昔人所謂江南半幅者也。此幅筆蹤較細，其寫樹交柯接葉，此枕彼亞，畫法與煙嵐重谿爲近。雖係影印，然山石樹木屋宇籬落，村肆橋梁，了了可辨。惟細小人物，不甚分明耳。其流傳之緒，四百年來，歷歷可考。初爲沈石田所寶，所謂人間無北苑畫，止家藏半幅是也。後爲華亭董氏，婁東王氏，眞定梁氏，平湖高氏，吳門繆氏，南匯沈氏遞藏。同治間爲吾鄉景劍泉（其濬）先生得之。後製墨，卽以家藏半幅董源款其上。先生收藏最富，名震一時，惜中歲殂謝，未及箸錄。此幅散出，王蓮生宗室伯義，李文石皆見之。秦祖永氏見於吳門，謂絹黑黝不能仰企神妙。或別一贋鼎，非此之謂也。其萬木奇峰，有豐南禺題識者，見於中國名畫集，昔人謂爲四幅之一。墨緣彙觀目爲巨然作，或以董源稱之。然人物頗與上諸圖相類，未見其必非北苑也。至魏府收藏大軸，渥濱以西法影印，香光題爲天下第一。余雖未覩原軸，而望影知表，妄謂邱壑絕構，稍形散漫，不如江上高隱布置之善。道光以來，爲洪修撰（瑩）藏，後歸李太守（佐賢）。錄入書畫鑑影，繼爲馮撫軍（譽驥），王祭酒（懿榮）遞藏。庚子後始歸長白景氏異趣齋。

論曰：昔人評右軍書如龍，北海書如象。今觀北苑水墨畫，空靈矯變，純任自然，不愧如龍之譽。固畫家之右軍也。其設色畫，博碩豐腴，閎中肆外，誠有如象之觀，又畫家之北海也。惟王李二家書法，余僅見唐撫宋搨。而所見北苑畫，墨采奕奕，如新脫手。雖屬際遇之巧，安知不與北苑別有夙因。故一見卽識其眞，深知篤好。又特表章昔賢之所不及知者，昭示後人。此等墨緣，自慶稀有。計北苑畫見於近人箸錄者，尙有數幀，爲吾所未見。如其尙存，他日或當次第埤益眼福乎？此又不得不乞靈於叔達先生默爲相之，而不我遐棄也。近時故宮點察報告，內府舊藏有董元夏山深遠圖軸，董源夏山欲雨圖卷，董源夏山欲雨圖軸，董源洞天山堂圖軸，董元畫萬國淸寧圖軸，董源長林筆逸圖軸，董北苑山水眞蹟卷。惟尙未見陳列。俟後諒不難快覩也。

## 董北苑瀟湘圖流傳始末記

北苑畫水墨類王維，著色如李思訓。語見郭若虛圖畫見聞志。若虛當

北宋全盛時，唐代名畫甚多，元元本本，殫見洽聞，故能道其流別。後人偶見一二，於各家眞面，未能盡識，安敢作此語耶？余藏有北苑紙本水墨畫一幀，所寫煙嵐重谿，宛然眞境。未知視摩詰何如。然摩詰詩中『天邊樹若薺，墟里上孤煙，』『山路元無雨，空翠濕人衣，』『山下孤煙遠村，天邊獨樹高原』等句。微妙景致，均能曲曲傳出。竊意摩詰能作此有聲之畫，必能成此無聲之詩。余生也晚，或不及見。何昔之評論摩詰畫者，未聞有此表示也？則摩詰僅能形之於詩者，至北苑竟能以畫代之矣。余寶愛有年，頭目腦髓，匪可言喩。私願拳拳，頗欲更窺其著色之畫，幸經得飽眼福。惟近世盛傳瀟湘圖卷，乃其最烜赫者，心冀庶幾一見。此緣未果，時縈夢寐。廿餘年間，乃迭見王蓬心對臨之本，均係乾隆戊申己酉作者。雖慰情勝無，而彌思創製。故每遇昔人題記，輒錄存篋衍，久遂洞悉其流傳本末。今略加考訂，參以所見蓬心臨本之寫照，融會成篇。詩不云乎，『雖無老成人，尙有典型。』俾欲見眞本者，覩描文如見董圖云爾。　瀟湘圖雖見錄宣和譜，然幷無祐陵題記及璽押。雖曾爲鷗波清閟遞藏，亦幷無松雪雲林印識。在明中葉以前，尙介若存若亡間。及遇董香光姚首源先後考核論定，余更證以淸祕目錄，補首源所未及。始知確係瀟湘圖，確係元人妄名之河伯娶婦。余特表出，爲世之賞鑒家專務乞靈於題跋印識者警告。

右總論

書畫尺寸，見之箸錄，往往不確。卽如此卷，云長丈四五者，周草窗也。云長丈許者，陳眉公錢棵谿也。云高一尺五寸長五尺許者，姚首源也。云高一尺六寸長四尺許者，卞令之繆南有也。云高一尺四寸五分長四尺餘者，安麓村也。其參差不齊如此。首源泥於草窗之說，謂被後人裁割大半。然觀安氏所述，畫之全體，形神畢具，絕無不完之疑。折衷論定，自當以安氏爲最得實。其前之草窗，後之棵谿，雖有異同，言均過侈，不足信也。特書之以爲執尺度議眞贋者警告。

右圖之尺寸。

此卷絹素完潔，山水以花靑運墨，作大江疊巘，深林稠木，含煙蓄雨之狀。平淡幽深，蒼茫渾厚，其遠近明晦處，更無窮盡。人物五分許，江濱巨野之地，二姝衣紫幷立，所謂『帝子降兮北渚』者非耶？前一宮裝女子回顧，灘頭樂工五人鼓吹以待，所謂『九嶷繽兮並迎』者非耶？一舟將抵岸，中坐朱衣人，其南巡之重華乎，抑九嶷之神乎？一人擎蓋，一人後侍，一人前跪作啓事狀。前一人持篙，後一人執櫓，徐徐而來。後段漁者十人，布網漉魚，取次登岸。其沙汀葦渚間，數艇隱隱，觀之如覩眞境。傳色古雅近唐人。元人題作河伯娶婦，未免皮相。果係河伯娶婦，則須有鄴令廷掾巫祝幷弟子三老豪長里父老及觀者數千人，此固不類。董思白謂是寫選詩『洞庭張樂地瀟湘帝子遊』詩意，印合宣和譜，定作瀟湘圖，賞鑒家無不折服。竊謂思翁生平富於鑒藏，而嗇於考證。此獨能以畫境印實境，略用考證，遂止於至善之地。慧根固異，稽古之功亦不淺哉！

右圖之景致。

此卷爲宣和祕藏，後被虜騎刼載北去，歷金入元，洎至元己未，趙子昂至燕，收得南還。周公謹說爲娶婦故事。語見雲煙過眼錄。（案本書娶婦上似有脫文。）倪雲林淸祕目錄之河伯娶婦，卽公謹所見妙蹟也。萬曆丁酉，董文敏得於京師彭孔目家，有文壽承題董北苑字，失其半，不知何圖。旣展視，卽定爲瀟湘圖。語詳容臺別集。陳眉公妮古錄復述及之。張靑父書畫見聞表，以瀟湘圖入目覩，以河伯娶婦入的聞。出未知一畫二名，而眞妄竝陳也。崇禎壬午，袁伯應購自董氏。順治初，王覺斯爲題數行。康熙庚申，姚首源得於杭州，始印合草窗之說，謂『此卷卽草窗所謂娶婦故事。壽承所題，亦必以爲田家娶婦』云云。大縈案圖中人物裝飾，必非田家。壽承所題，雖未知何名，然決不至以爲田家娶婦。而淸祕目錄列有河伯娶婦一。圖可知元明間人，必皆題此圖爲河伯娶婦。蓋圖中人物，與河伯娶婦，大略相似。壽承所題，失去圖名，故思翁索之宣和譜。譜無河伯娶婦，而有瀟湘。思翁按譜索圖，復據圖徵譜，兩相印合，遂得其名，故毅然題爲瀟湘圖。其情事如此，非欲爲壽承護短也。越十年己巳，首源以乞卞令之，遂由好古堂轉入式古堂，而迭見著錄矣。旋歸松泉老人古香書屋。松泉者，朝鮮人安岐字儀周號麓村晚年別號也。繆南有從之借觀，故其所箸寓意錄，及安氏所輯墨緣彙觀均載此卷。不知何時爲畢秋帆制府所得。乾隆己酉，王夢樓獲觀於長沙行館。據稱以目前所歷之境，持較此圖，毫髮不爽。王蓬心爲畢公數數臨摹，筆力大進，語見快雨堂題跋。然畢公不自祕，恆出示，客卒爲和珅計賺去。故夢樓有『此畫古今至寶，豈能常在人間，越二年果歸天府』之語。然考乾隆辛亥，阮文達沈文恪與修石渠寶笈二編，此圖如果進御，必見於二家之書。今檢阮氏石渠隨筆沈氏西淸筆記均不之及。豈夢樓譌傳歟。而錢楳谿履園叢話云：『畢氏此卷，後爲豪貴奪去，今不知所歸。』葉茗生鷗陂漁話云：『畢秋帆有北苑眞迹圖卷，要津某指名索贈，卽與之無所悋，曰勿令後人唱一捧雪也。』蓋以分宜埜索王氏淸明上河圖事自喻。楳谿所謂豪貴，茗生所謂要津，皆斥和珅。畫被脅奪，難於告人，故秋帆託言進御，而夢樓遂信之歟？嘉慶己未，和珅被罪籍沒，所蓄珍品，盡入上方。越十七年乙亥，胡書農學士與修石渠寶笈三編。所箸西淸劄記，亦未道及此圖。如非天上，必在人間。庚子之變，設未渡海，容有展屆之時。備書之以待神物復見。



右圖流傳之緒。

## 澄心堂紙考

余嘗以董源爲畫苑中天縱多能之聖，久欲搜考其事迹時代，勒爲一書，而古籍寥落，又惜北苑畫筆雖超絕今古，而無詩文箸述，流傳後世。豈既擅絕詣，無暇致力他務耶？抑生長偏方，倏遭兼幷，散佚於兵燹之後耶？（王文誥編注蘇詩王維吳道子畫條，謂道元雖畫聖，與文人氣息不通，摩詰非畫聖，與文人氣息通。而斥紀曉嵐未嘗於畫道翻過觔斗，故其說隔膜，而失作者之意云云。余謂不然，如以有詩文箸述者爲文人，否則氣息不通。此則以文人之眼光論畫，非就畫論畫之通識也。果如所言，將何

以處北苑。北苑除畫道外，有何學業與沈括米黻吳鎮黃公望董其昌王時敏之流相通耶？王氏自於此道觔斗翻之不過，而乃以議紀氏耶！）余旣目營手錄，歷有年所。乃援據鄭文寶江表志沈括夢溪筆談王象之輿地紀勝宋無名氏京口耆舊傳等書，參互考訂，確定北苑爲南唐中主時人，未嘗入宋。又定所畫煙嵐重谿圖爲澄心堂紙本。而或以澄心堂爲李後主所建，澄心紙爲即其所製。引馬陸二氏南唐書暨十國春秋南唐各紀傳東坡次韻宋肇惠澄心紙詩王注查注所引宋人詩話說部爲證。且謂通鑑輯覽明載宋太祖開寶元年唐建澄心堂於內苑，明著年歲，尤爲可信。若謂北苑止爲中主時人，安能得後主所製名紙而用之。案馬陸二書十國春秋通鑑輯覽所載南唐事，意在博采羣言，囊括一代，爲政治考鏡之資。其於宮殿文物，豈能一一核其緣起？至學者論世知人，則寧密勿疏，一節偶乖，全體皆累，未可以是藉口也。謹援前賢成說，訂誤如左。

後山叢談云：『澄心堂，南唐烈祖節度金陵之燕居也。世以爲元宗書殿，誤矣。』

大榮案据此則澄心堂築於南唐烈祖未得國之前。

叢談又云：『余於丹徒高氏見楊行密節度淮南補將校牒紙，光潔如玉，膚如卵膜。今士大夫所有澄心堂紙，不逮也。』

大榮案行密於唐昭宗景福元年壬子歲鎮淮南，尚在南唐烈祖篡吳之前四十四年。而其所用牒紙之形狀，與梅聖俞澄心堂紙詩『滑如春冰密如繭』，形容亦合。後山以爲當時澄心堂紙不逮，殆指宋人仿造者言。此等抑揚之詞，切勿泥視。

陸游南唐書元宗紀云：『國主至南都，退朝之暇，北望金陵，怏鬱不樂。澄心堂承旨秦承裕常引屏風障之。』

大榮案据此則元宗時澄心堂已設有承旨之官，更不得云後主時始建澄心堂矣。

翁方綱復初齋詩集（五十二）南唐澄心堂琴歌，原注琴底銘云：『保大二年，出澄心堂琴十付與造所修治。命臣偓臣希正督視。越明年春告成。復命臣等甲乙名之。以其丙曰冰玉，且系之詞』云云。詩曰：『佳紙不書監製歲，獨此細楷鐫於琴。』又云『皆傳此堂自後主，誰知保大鑒已深。一物足以訂史法，不獨波策關摹臨。』

大榮案是時中主即位甫逾年，澄心堂已有舊琴待修。則此堂建在保大之前瞭然矣。

京口耆舊傳刁衎傳注，『李後主少時，遣人於廬山爽塏地爲精舍，極一時林泉之勝。命宮苑使董源以澄心堂紙寫其圖來上。旣即位，以精舍爲開先寺，以圖畫賜刁衎家，圖蔡天啓之子佑猶及見之。』

大榮案此誤以中主事爲後主事，舉證如下。

一證之陸游南唐書元宗紀。據云：『元宗少喜栖隱，築館於廬山瀑布前，蓋將終焉，迫於紹襲而止。』 二證之周必大廬山錄，據云：『丁亥三月丁未，次南康軍，出西門約十餘里，至開先寺，上漱玉亭。開先舊屋，惟有此亭。其上即石橋，又其上瀑水落焉，瀦爲龍潭，回觀僧堂，

即南唐元宗少時書堂也。』三證之周必大廬山後錄，據稱『太乙宮即董奉上昇之地。眞宗賜名大中祥符觀。觀在蓮花峯下，不經兵火，有昇元六年韓王知澄記，是時猶謂之廟。保大十二年記，則爲觀矣。』四證之輿地紀勝。（二十五）據稱『開先寺在城西十五里，李中主所作也。初爲書堂，其後中主嗣國，乃爲僧舍。及中主徙豫章，蓋嘗弭節於此，故榻與畫象存焉，寺後有瀑布泉。』五證之黃庭堅開先禪院修造記，據云『南唐中宗年少好文，無經世意，慕物外之名，問舍五老峰下。有野夫獻地，買之萬金，以爲書堂。及即位，以爲寺。以野夫獻地爲已有國之祥，故名開先。後遷洪都，蓋嘗弭節，故榻與畫象存焉。廬山志稱中主讀書臺，在寺後，世以爲李後主者誤。以爲梁昭明者尤誤。』

大榮案右五條，足正京口耆舊傳注之誤。蓋董源以宮苑使承命作圖。在中主未爲太子時。而刁衎拜圖之賜，在後主即位後也。遙遙曠代，不應并爲一談。不佞集諸書互勘，知烈祖時已有澄心堂紙，益信後山叢談之碻。世但知董源在保大時，分繪曲宴圖。不知其在昇元初已專寫廬山圖也。凡北苑畫迹有年代可考者，僅此二圖耳。曲宴圖並無異說。廬山圖則非余援据之確，辨析之精，不能掃除積誤也。

梁章鉅浪迹叢談云『余家藏李龍眠白描羅漢卷，文文水跋以爲是澄心堂紙，其堅白異於他紙。又藏李後主行書册，則紙質稍厚色又微黃，疑當時紙色不必一律，必謂澄心堂紙白色者，無據也。』

大榮案梁氏所見書畫一册一卷，上距作者時代，八九百年，迭經裝潢。古紙加漿多次，色質必改。梁氏徒於紙色致疑，蓋辨新紙則然，非所論於古紙也。

附錄北宋諸賢澄心堂紙詩

永叔寄澄心堂紙二幅 梅聖俞宛陵集

昨朝人自東郡來，古紙兩軸緘縢開。滑如春冰密如繭，把玩驚喜心徘徊。蜀牋脆蠹不經久，剡楮薄慢還可咍。書言寄去當寶惜，慎勿亂與人翦裁。江南李氏有國日，百金不許市一枚。澄心堂中惟此物，靜几鋪寫無塵埃。當時國破何所有，帑藏空竭生莓苔。但存圖書及此紙，輦大都府非珍瓌。於今已逾六十載，（大榮案宛陵此詩，作於宋仁宗康定元年庚辰，上距太祖開寶八年乙亥，宋平江南，凡六十六年。）棄置大屋牆角堆。幅狹不堪作詔命，聊備粗使供鸞臺。鸞臺天官或好事，持歸祕惜何嫌猜。君今轉移重增媿，無君筆札無君才。心煩收拾乏匱櫝，日畏撦裂防嬰孩。不忍揮毫徒有思，依依還起子山哀。

答宋學士次道寄澄心堂紙百幅 同上

寒溪浸楮春夜月，敲冰舉簾勻割脂。焙乾堅滑若鋪玉，一幅百錢曾不疑。江南老人有在者，爲予嘗說江南時。李主用以藏祕府，外人取次不得窺。城破猶存數千幅，致入本朝誰謂奇。漫堆閒屋任塵土，七十年來人不知。（大榮案此詩作於仁宗慶曆五年乙酉歲，故云然。）

而今製作已輕薄，比於古紙誠堪嗤。(大榮案此斥宋時仿造者言。)古紙精光肉理厚，邇歲好事亦稍推。五六年前吾永叔，贈予兩軸令寶之。是時頗叙此本末，遂號澄心堂紙詩。我不善書心每媿，君又何此百幅遺。重增吾赧不敢拒，且置緘箱何所爲。

去年得澄心紙甚惜之，爲一白邀永叔諸君各賦一篇，仍各自書藏以爲翫，故先以七言題其首。劉原父敞公是集

六朝文物江南多，江南君臣玉樹歌。擘牋弄翰春風裏，斲冰析玉作宮紙。當時百金售一幅，澄心堂中千萬軸。摛紙欲卷東海波，乘興未盡南山竹。樓船夜濟降幡出，龍驤將軍數軍實。舳艫銜尾獻天子，流落人間萬無一。我從故府得百枚，憶昔繁麗今塵埃。祕藏箧笥自矜玩，亦恐歲久空成灰。後人聞名寧復得，就令得之當不識。君能賦此哀江南，寫示千秋永無極。

大榮案宋人詩文發源及王直方詩話，均以此詩爲劉貢父作。余檢彭城集無有。旣乃得之公是集中。而永叔賦詩云和原父，不云和貢父，亦一證也。當援以訂後此沿譌諸書之失。 又案直方詩話云『澄心堂紙初不甚貴，自劉貢父始爲詩，然後世以爲重』云云。余考宋初人箸述，無道及澄心紙者。則知宋初雖俘獲是紙，以幅狹不中度，久庋不用。而元明人盛傳宋初淳化帖刻成，搨以澄心堂紙。又有謂宋子京修唐書以澄心堂紙起草，宋板文選以澄心堂紙印布，宋本書以澄心堂紙作副葉者。其說雜見語林及明人筆記。皆紛紜耳食，不足信也。觀歐梅諸家倡和詩，矜貴如是，其不肯以起草、印書、或襯裝決矣。當是原父博雅，知其來歷，喚醒同人，共相珍重，風動一時。於是有仿製者出焉，無分新舊，概以澄心堂紙目之。王文誥編注蘇詩力駁直方，而申元明人游談，殆未見原父與歐梅倡和之詩乎？

和劉原父澄心紙 歐陽永叔修居士集

君不見曼卿子美眞奇材，久已零落埋黃埃。子美生窮死愈貴，殘章斷槀如瓊瑰。曼卿醉題紅粉壁，壁粉已剝昏煙煤。河傾崑侖勢曲折，雪壓太華高崔嵬。自從二子相繼歿，山川氣象皆低摧。君家雖有澄心紙，有敢下筆知誰哉？宣州詩翁餓欲死，黃鵠折翼鳴聲哀。有時得飽好言語，似聽高唱傾金罍。二子雖死此翁在，老手尙能工翦裁。奈何不寄反示我，如棄正論求俳詼。嗟我今衰不復昔，空能把卷闔且開。百年干戈流戰血，一國歌舞今荒臺。當時百物盡精好，往往遺棄淪蒿萊。君從何處得此紙，純堅瑩膩卷百枚。官曹職事喜閒暇，臺閣倡和相追陪。文章自古世不乏，間出安知無後來。

次韻宋肇惠澄心紙二首 蘇子瞻軾東坡詩集

詩老囊空一不留，百番曾作百金收。(原注『永叔以澄心百幅遺聖俞，聖俞有詩。』)大榮案此注與宛陵詩目不合。永叔遺聖俞止二幅，其遺百幅者，宋次道，非永叔也。此詩作於哲宗元祐二年丁卯，上距歐梅倡和四十餘年，自是誤記。)知君也厭雕肝腎，分我江南數斛愁。

君家家學陋相如，宜與諸儒論石渠。古紙無多更分我，自應給札奏新書。

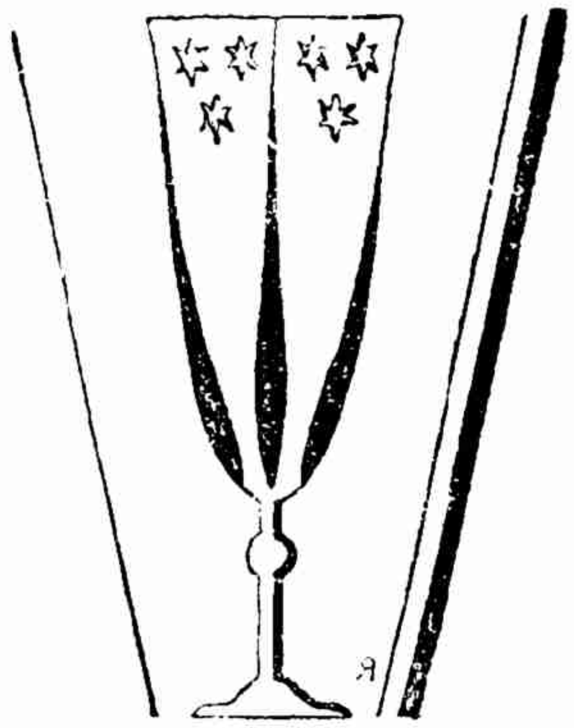
大榮案就各詩觀之，宋初文物，不及唐末，於此可見。竊意澄心堂紙，在南唐本非罕物。在北宋乃有百金一幅之說，則視爲珍品矣。物之顯晦有時，不遇知己，則聲價不重。原父詩篇宜藉甚一時也。紙出自澄心堂，猶可云以上供見異。至節度補將校之牒，而亦如是，則澄心紙果非南唐罕物也。相去僅數十年，而優劣之判，邈若雲泥。南唐有此佳紙，供北苑揮灑，可謂千載一時，絕藝不孤生矣。

清代流傳澄心堂紙之異聞

會稽金小郯埴康熙間詩人，箸有巾箱說一卷。內一條云：『予家有世傳李後主澄心堂紙一番，（原注內有經緯。大榮案謂係白麻，故云。）乃曾王父太常府君所珍。世父子㱿諱烱公藏之數十年，從不以示人，予未一見也。弟墨香堂攜之至長安，諸名公卿索觀者，日日履滿。陳太守奕禧香泉，不惜百日之功，手書冊子十幀，與予弟易之去。後香泉進於內庭，御鑒甚褒，遂濡染宸翰焉。』又云：『予家所藏澄心堂白麻一紙，寶之數世，歸於香泉，而予爲後裔者，竟不得一覩先人之物云。』香泉題於冊子一幀後云：『南唐澄心紙，一番值百金。當時歐與梅，品題赫藝林。更有黃白麻，因之宣玉音。桑根兼布頭，古製不易尋。子族浙東舊，遺縢儲夙購。面腴滑澤顏，中含經緯皺。落墨心手融，膩欲貼肌肉。我以書易之，行押勞爬梳。若賞幽深際，應求古雅餘。追慕護機難，祛篋呈瓊琚。曾聞一鶚字，滿價五十萬。與到曇䆌村，羣鵝即酬願。倘得家法傳，脫手復何恨。』

大榮案此種白麻紙，雖亦名澄心堂，第與北宋歐梅諸公所詠幅狹不堪作詔命者迥異。蓋一則用宣玉音，一則僅供書畫也。（有蘇書董畫數件可證。）澄心紙有此異聞，應在傳疑之列。

戊辰初伏日錄於雙槐宧



# 樹石譜

小蝶

## 引言

名家之畫，別於大家。大家通幛巨幅，無所不能。名家一邱一壑，必求其精。然能者往往流入龐雜。精者則全神貫注，但一二筆已入神品；其次者亦居逸品。以石田之藝，作大幅，猶俟四十以後。文唐小品，鑒者以爲居大幅之上。袁子才論詩，亦謂：『寧作名家，終身不入大家之國；勿作大家，轉爲人摒出名家之外。』可謂知言！古今論畫者多矣，非務爲排比，即故示宏深。觀者如涉江湖，但見波濤起伏而已。吾今洗盡浮華，專談樹石，兼引諸家緒論，及宋元明人作品，詮其出處是非，以資借鑑。其畫已亡，無可考證者，則不闌入。

## 尋源

山以石而靈，崖以樹而深。山靈出雲，崖深成雨。故畫有樹石，猶身之有四體筋絡也。自去古日遠，譌弊日興，遂謂絕詣可以坐致，閉門可以遺車，引筆成樹，積墨成邱，手劣心乖，妄生圭角。求其用意，豈非謂宋元要眇，乾嘉廉纖，創作可爲，何須泥古？不知古今妙蹟，來往有神。收藏遭遞，若有統緒。古人每聞一畫，不惜千里舟車，以求一面。君自不往，畫能至乎？或謂神州陸沉，靈物海外，守闕抱殘，得亦無幾。不知古人求帖，得子敬十三行而亦成家。虞少監夫子廟碑，剪紙而售，一字亦可千金。物以品貴，豈在大小多寡之間哉？平生聞見，雖則不多，然董思翁自云：皴師董傳源瀟湘點子，樹師子昂北范二家，石法大李將軍秋江待渡，及郭忠恕雪景，四五年後，沈文不能獨步吾吳矣。彼其所師，亦豈多哉？因就見聞，序次於左，其易見者，及眞僞難定者，皆不入。宋元以後，見者漸多，隨在可遇，無庸贅焉。

王維雪溪圖，板滯似木刻，米友仁已有譏彈。摩詰畫已絕迹，張浦山圖畫精意識，記摩詰，亦僅江干雪霽一圖，蓋七百年中，已滅亡殆盡。

董北苑溪堂深秀圖，今藏延光社。雙樹勁直至頂，山用麻皮皴，中鋒圓潤，不用礬頭；點苔用焦墨，擢筆圓注，陂陀深厚直下，遂不見底；林後屋宇極工，人物亦然；樹木皆用攢點，古雅渾樸，非後人所能。郊民圖巨幛，如皐

朱仲熙藏，今在予家。昔稱北苑有龍宿郊民圖，人物車舟，變化無盡；然不是此幅。此幅筆意寓謹嚴於洒脫之中，人物長三寸，衣摺用焦墨，極簡，冠履髮髻極工，屋宇用界畫極簡，山用牛毛皴，不點苔，無近樹，郊原甚廣，陂陀隆厚，草勁如吳生蘭葉。沈歸愚家舊物。萬木奇峯圖，宋牧仲家故物，今藏寶華庵李文石家。大點濃皴，有水口，布局如溪堂圖，而筆勢森奇差遜。

郭忠恕仙山樓閣圖，舊藏元和海山仙館。雕梁畫棟，備極精嚴。人謂郭忠恕畫樓觀，以準折之，不差毫釐，觀此信然。山石玲瓏剔透，設重青綠，不如世傳隨雲舒卷者也。天外數峯，懸虛縹緲，使人有凌雲之想。臨輞川圖一卷，藏康長素一天園，皴法用鬼面亂雲，樹法似臃腫，人物亦不精，人謂輞川圖諸家所作，造意布置各不同，而郭恕先最精，若此卷，似不饜人望也。康長素謂其人物屋宇皆宋法，郭在宋前，何得有此？

范華源秋山蕭寺，孫景樸藏，後有米友仁題。中立善作重山複嶺，古木深泉，皆若眞山，不以雕琢而成；然予見范寬數軸，皆不稱意，獨朱澤民雪港賣魚立軸，轉有范寬遺意。大雪滿江，用彈粉，則又李成法也。藏平泉書屋。

夏禹玉烟波漁唱卷，宣和題，藏程德彝家。卷角起平巖，巖外烟波浩然，漁船出沒溆浦烟中雲斷，忽起樓觀，雙松秀出林表，人雁一行，向天而沒。北宋馬夏不入士論，謂其多悍氣。若此卷，當非元明所能措手。昔人謂：『完庵東原以後，直令夏禹玉輩笑人。』予謂：『馬夏固是饒將，精嚴陣仗之中，那可缺此。』

馬和之問道圖，藏龐萊臣家。一松瘦勁如鐵，直到幛頂，樹半始出枝，枝枝下探，如龍拏爪，頂又出兩枝，左右伸，如鶴展，清拔奇古，人物長才及樹二十分之一，屋宇界畫，前庭甚廣，一童子作延揖狀。羅盤軒作良常草堂圖，全做此。陳風圖，補詩苑十篇也，今在延光社。筆法精意，如張浦山所記。衣摺用蝌蚪紋，樹石如拆鐵劃沙。昔人以爲有宋院習氣；然得之，足救廉纖。

李晞古雨餘烟樹，藏平等閣。坡脚入水，四樹交立，中藏漁村，一樹在後，歷落而遠，點葉全用介字，潤極。坡脚葦草，用蘭葉撇，勢飛躍。一小舟泊罟邊，遠山直下深插，澹花青，不用墨。

李營邱枯樹寒林，狄平子藏。小幅，而有千仞之勢。山脚深厚，莫測其底，山半始起樹，連山迴帶，至頂不盡，石谷學之畢生不能得者。溪山長卷，藏粱谿某氏，不似眞。然畫柳有趙千里逸秀之姿，樹法似李晞古。陂陀甚厚，而眞力不沛，遂如玻璃器皿，透體無遺。陳汝言畫百丈泉圖，樹葱鬱映掩，玉削兩肩，開展秀絕，中合一泉，匹練直下至地，峯頂攢點，眞營邱法也。曾藏風雨樓。

趙大年春水人家，見於沈仲禮家，畫柳工緻秀麗，幹老枝柔。近柳用人字，稠疊圓鋪；遠柳用點葉，如在烟水中，水紋羅蓆鱗鱗相接，王維網巾法也。竹林圖亦見於沈氏，修竹萬竿，皆空鈎塡綠，人物閑雅。有酒船泊石步邊，茶鐺茗鼎，莫不精良，水亦用網巾法，或謂是平泉書屋物。

趙子昂鵲華秋色圖，藏蘇州怡園顧氏。山尖平秀，用石青塡，下襯深赭，

水經注所謂『單椒獨秀』是也。山用荷葉皴，設以石綠，結頂微染石青，客山純用側筆，澹墨汁入螺青，連皴帶染，深秀嚴重，丹樹蘆荻，疏迴映帶。草中有牛羊，但數筆，各盡態。王石谷有臨本，藏南潯龐氏。雙樹待渡圖，藏如皋朱氏。雙松對峙，松針皆上剔，枝幹堅瘦，筆迴鋒帶拆，松下一亭，二人對坐待渡，筆意靜穆，持較鵲華秋色，則遜。枯木竹石圖一卷，藏鄧秋枚家。子昂自題云：『木如飛白石如籀，寫竹還從八法求。』柯九思危素皆有題記。人謂沈文臬董香光皆從此幅出，觀此，足當一度尋源。

高房山雲山大幅，舊藏李氏梅龕，意仿巨然夏山欲雨長卷。起手寫浦溆，大米橫點成林，不露脚，樓閣中有雲氣，舒卷而出，兩山迴抱，一瀑奔湍，全幅用深花青點，渾厚浮動，雲頭層層烘染。觀房山設色，極濃重，不似米氏父子出塵瀟洒；然元宋人皆極推崇，以為非作家所能。道人謝世，身後甚貧，秣陵蔣穌龕賻二千金，李氏以雲山贈之。

王叔明青卞隱居圖，藏平等閣，推為叔明天下第一。密林陡壑，通幅滿茂，樹法似極弱，而眞力甚沛。山如解索，又如牛毛，計黑當白，奇致橫溢，叔明畫，處處經營，獨此幅如不經意，而精誠貫注，千載奕奕有神，眞第一品也。維陽送別圖，今藏霍邱裴氏。林亭清曠，忽如倪迂，皴法無大精意，只畫柳蕭疏可愛。葛稚川移居圖，寶華庵藏，樹木用荊關法，石法郭恕先范中立，人物似趙子昂。仙禽珍獸，俳傾俳徊，又如韋無忝，絕無一物是山樵本色，而山樵精誠自在紙中。出瀧圖，藏綠梅書屋，則山如牛毛，松如刷翎，焦墨點苔，細松分嶺，今所傳山樵，大都如此，眞者尚不下十數幅。

黃子久秋山無盡圖卷，火燒本，舊藏匋齋，今不知流落何許。石法樹法，變化無窮，用筆於生澀處見純熟，細密處見渾淪，天眞熳爛，不可捉摸。吳待秋刻意麓台，予謂『摹司農千山，不如道人一石，』卽指此也。然按惲南田記子久火燒本，謂：『浮嵐暖翠，幽秀工穠，並非淺絳。』今延光社所藏烟客晴嵐浮翠，卽臨本也。此火燒本，當另是一卷。芝蘭室圖，舊藏清府大內。畫石僅勾廓，無皴法；畫樹僅點掇，無榦本。石極澹而樹又極濃，屋宇似木刻，又似小兒臨帖，通觀全幅，決不能畫；而金玉內含，精誠疏露，虛空粉碎，跡象難尋，眞非山樵仲圭所能措手也。後有小楷室銘，字作宋儋體，又極逼魏晉，古人深藏遊戲，隨在神行如此，持此二本，以繩世上所傳子久，白無失一矣！

倪雲林秋林禪室，日本小室翠雲藏。今傳倪迂畫，一亭一石一樹一坡陀而已；此幅有屋宇，板橋，芭蕉，修竹。大意似清祕閣圖，一石當前，用帶折皴，仍是本色。清溪如線，繞出石後，跨橫勺略，華甚嬾散。芭蕉當小軒左角，意亦如之。軒窗甚精緻，書架萬卷，空然無人，而畫時精意，都粹於此。屋後平崗，似關仝峻嶺，納偉筆於平秀，求倪得此，其餘眞鱗爪矣！

吳仲圭水竹居，平等閣藏。大石虎蹲，長松龍拏，山兩肩如玉女展臂，筆中鋒，深勾廓，遠樹細石，無一筆苟。杜詩所云『千載淋漓幛尤濕』者，此幅近之。劉海粟家藏荊浩秋山行旅圖，筆法極似此，以絹考之，疑出仲圭手。幛頂有割裂，故疑名字後塡。看雲圖，舊藏予家，後為沈仲禮易去，則苔點渾淪，全是梅道人自己家法。

唐子華仿燕龍圖萬壑秋雲，樹石用攢點，氣象瑣碎，不及學古齋所藏方尺頁，尚有水木清華之象。

盛子昭漁舟圖，藏延光社。樹身似仲圭，甚凝重，濕筆拖長，着樹頂，似介字，極洒脫。漁舟人物，並似吳生法，鬚眉甚怒。寶華庵藏。

王孟瑞層密疊嶂圖，平等閣藏。岡陵迴互，崖嶺稠疊，似道人法，而不能如道人之簡。清趣圖，藏延光社，畫竹似吳仲圭，畫石如山樵。有草亭一，人坐道陂脚叢篠，通板橋，溪水出其下，悠然清遠。竹鑪山房圖，則濃墨重點，全仿北范，森嚴有餘，渾厚未足，藏竹鑪山莊。

陸天游丹台春曉，徐幼文松溪讀書，並藏清內府。丹台春曉有董其昌題云：『幼文天游皆家法子久，此幅尤天游善此機也。』幼文一軸，畫松石，極似倪元鎮。

姚廣孝江山人物卷，藏南湖小萬柳堂。道衍不以畫名，此卷山如斧鑿，水若鯨噴，敷色極似泰西油畫法，英氣奕奕，流露筆端，絕不爲畫家所縛束。要當與冷謙仙山樓閣並傳。南湖藏四王精品百餘種，抵債而盡，獨抱此卷，不肯捨易。

## 得筆

郭河陽云：『郭熙作畫，有一時委棄不顧者，動經二三十日，是意不欲也，意不欲，即不必強思。』王麓台云：『意在筆先，搦管時要安恬掃盡俗腸。』此二意極相發明，所謂取稿必先有成竹是也。杜詩：『五日畫一水，



十日畫一石，』非眞費爾許日，始成一水一石，蓋端詳審度，滿志躊躇，非功侯不到，不肯落筆耳。

今人作畫，以隨筆揮洒爲能，取稿觀摹爲辱；不知取稿云者，乃掇古之神，運己之妙，非刻板摹印，習作匠人之謂也。楊子有言：『看千首賦，自能賦。』羊欣得王右軍書，以指劃被都碎。彼其資賦，豈不如人？而刻苦如此。然賦有累句，字有寙筆，學者探驪，貴得其竅。李北海云：『叛我者生，學我者死，』能明乎此，始可以言取稿矣！

人謂一峰行吟，每見老樹奇石，即囊筆就貌其狀，以爲粉本，然觀道人平生畫，平正變化，絕無虎擲龍拏之狀，蓋紙上不必有此奇筆，胸間不可無此奇氣，一涉跡象，便成北宋獷悍之觀，此馬夏之所以不入士論也。

方蘭坻云：『古摹畫，亦如摹書，用宣紙法，蠟之備用。唐時摹畫，謂之拓畫，一如宋之閣帖官搨本。』按此蓋米海嶽硬黃響搨之濫觴。沈明遠云：『米海嶽善作古本，法以蠟紙映舊本，就暗室，鑿牆取光，摹寫之，謂之響搨。用油紙雙鈎廓填者次，謂之硬黃。』近人金拱北專工摹古，室有玻磚案，中藏電炬，每得古絹本，輒就案描映，毫髮無爽。酷似則酷似矣，其如流品何？故善取稿者輒用朽，朽者粉本之遞變者也。

王繹云：『宣紹間所藏粉本多草草不經意，別有自然之妙。』按元人亦重粉本，法於墨稿上加描粉，以指甲摹入絹素，依粉落筆，故名粉本。今畫家多用朽，惟女紅刺繡上樣，尙用此法，不知乃古畫法也。明人畫稿已用朽，董思白云：『梅道人點最難，可以朽筆圈定，依形勢點之。』按同光

畫家，都用柳木炭起稿，謂之朽筆。古有九朽一罷之說，則用土筆以白土淘淨作朽，用時可逐次改易，故名九朽。朽定，落以淡墨，將土痕拂去，故名一罷。土筆製法，卽今之白堊也。似朽當作圬。柳木炭，畫者始名朽，今西法畫有用柳朽者，謂之木炭畫，殆元人粉本之別傳。

用筆要有力。麓台自云：『筆尖有金鋼杵。金鋼杵者，卽提腕停蓄，運筆入於毫芒之謂』。用筆又要輕鬆。石濤云：『山水樹木，剪頭去尾，筆筆處處皆以截斷，而截斷之法，非至鬆之筆，莫能入也。』兩語相違而極相明。

用筆有三病六忌：腕弱筆疾，物狀平扁，其病在板；心手相戾，妄生圭角，其病在刻；欲行不行，當散不散，與物凝礙，不得流暢，其病在結；見繪事發微。一忌濕，則俗不可耐；二忌燥，則朽無生氣；三忌廉纖，則樹石無力；四忌粗野，則滿目可憎；五忌無墨，則通幅黯淡，如人喪明；六忌無筆，則墨豬滿紙，使人嘔穢。此六者，習俗皆易犯之，欲求免避，自宜多看古本及名手臨池。

古人非窗明几淨，筆墨精良，不肯落筆。然筆墨徵材，近乃益苦，墨盡洋臭，筆如散芧，欲求佳構，豈復可得？作者遂欲趨習黃山，以匈奴引弓之手，使散卓無心之筆，而畫道盡成覇氣，蓋亦有不得已之苦衷。王漁洋記：『唐有筆工，其祖曾爲右軍製筆，世傳其法。柳公權來求筆，以右軍筆與之，謂其子曰：「柳學士若來換筆，便是不能書者，可以凡筆與之。」公權果未換筆。』然則今之筆工，其所傳者，豈猶右軍以前筆耶？可當一笑！

錢松壺云：『用墨之法，甚難，羅小華程君房方于魯固佳，然隔百年，膠脫色黯，近時所製，皆麤劣，惟金冬心以小華道人墨，舂之使細，加膠更製，五百斤油最佳。』此名至今尙存，然已淪爲市肆簿記材矣。

唐靜岩云：『近有作畫用退筆禿筆，謂之蒼老；不知是惡賴也；但能用筆鋒者，不要鍊筆，學到心手相應，火候到，自不爲筆使。』董思白云：『古人手使筆，今人筆使手。』按麓台非兼楮重羊毫不畫。重當讀从聲，蓋兼毫也。唐用散卓無心筆，宋用兎毫紫鼠鬚，元人已有羊毫，不爲時重。沈石田始用中鋒，然作楷，仍用紫毫，乾嘉名輩，欲以枯朽肥禿取勝，始專用羊毫，故爲靜岩所罵。

## 樹法

樹有多種：重山複嶺，松爲主；平遠江郵，柏柳爲主；園林近景，梧竹爲主；枯樹用於寒林，亦施於叢樹；茭蘆用於潯渚，亦施於林亭。董思白云：『畫樹木各有分別，如畫瀟湘，意在荒遠滅沒，卽不當作大樹；近景園亭，可作楊柳梧竹及古檜青松。若以園亭樹木移之山居，便不稱矣。重山複嶂，又別當直榦直枝，多用攢點，彼此相藉，望之模糊蔥鬱，似入林有猿啼虎嘯者，乃稱。

遠樹要曲，一枝一節有千百轉身，則俯仰向背全自曲中取出。北苑晚年，作樹勁直，其曲在下筆之先，故氣斂。李營邱曲在下筆之後，則千索萬帶，無復直筆矣。石田畫樹，極有董巨法，文徵仲則用趙松雪吳仲圭二家。

畫樹訣云：『榦要勁而枝不繁，枝要轉而葉不放，梢要放而體不欹。』

王耕烟善學李成枯樹雜樹兼收松雪諸家，卻不能到石田，更不能到董巨也。龔半千畫樹，用吳仲圭法，而實出於沈石田。當時文唐石濤石溪以至香光圓照，皆無能出石田窠臼。石田火氣充沛，自不可及。後來諸人，各自成家，乃以粗筆少石田，殆亦如逢蒙射羿耳。半千畫訣云：『畫樹先直左一筆，右筆至半踢起，出枝三五筆，便成樹。』此太簡，但學鹿柴畫，只須如此。

韋偃畫松，筆法磊落揮霍振動，畫馬鬣法如畫松。米海嶽海岳庵圖，以鼠鬚筆剔松針數十萬，連崖結嶺，千轉萬株，無一敗筆。黃鶴卽以此法作小松分山脈，初但細筆擢剔，後加小榦，遠望之便有萬壑濤聲。馬和之畫，元明人以爲魔道，然畫松實有神，瘦勁嚴稷，他家不及。劉松年習之最精，眞非院品。李營邱夭矯虬結，卽用枯樹法。趙大年肥潤超秀，亦卽畫柳法也。王叔明松稱古今獨步，長針巨榦，運筆如風，於凌亂中得文理，當時仲圭亦爲低首。石田卽宗仲圭，而文唐自接吳興，馬遠間作破筆松，則惟吳興能之，劉松年尙不能也。近人吳園次劉彥冲專師馬遠破筆，而山樵松法則接於王圓照張篁村。石濤松亦自清奇，別具一格。

宋人寫垂柳，又有點葉柳。董思翁云：『垂柳不難畫，只要分枝得勢耳，點葉之妙，在樹頭圓鋪處，以汁綠汁出，又要蕭森有迎風之致，其枝須半明半晤，春二月柳未垂絲，秋九月柳已衰飄，俱不可混。』按惠崇以破筆畫柳，祇一拂，所謂江南春圖是也。今有皆用趙大年法，點葉作人字，秀潤明媚。馬和之有柳汀圖，細葉萬條，皆迎風飛起，用筆似髮絲，而有千鈞之力，似千里不及。王右丞空鈎柳，須大小錯差，條條相貼，逐漸取勢，卽夾葉介字法也。李營邱畫柳，小點如鼠足；徐幼文畫柳，短削如松針，皆秀絕。垂絲柳，郭河陽曹雲西爲之，殆源於惠崇一拂。今作垂絲柳，皆以筆勾下，條條作勢耳；似易而亦極難。龔半千云：『握筆須要胸中不作畫柳想，起手但作枯樹，榦要老，枝要嫩，隨意勾下數筆，卽得。』然半千終身未能畫柳也。

山水畫竹似無用專長，不知大竹不精，則小竹無勢。古人畫竹，水角亭陰，一竿兩竿，皆有飛白之勢，非如今人叢如蘆葦也。文湖州竹，大榦細篠，雨晴風露，各極其態。蘇長公天才敏放，無所依旁，獨於畫竹，自謂於文拈一瓣香。以墨深爲面，淡爲背，自與可始也。黃斌老張嗣昌皆傳其法，柯博士乃爲竹譜，吳仲圭編湖州竹派，凡二十八家；今之傳者，子瞻敬仲九思而已。管夫人墨竹，疏枝秀絕，子昂集唐宋大成，而獨以竹讓管。王叔明得夫人筆法，作竹趣圖，皆仰葉勾虛，學唐人所謂飛白法也。王孟端竹莊圖，停雲父子以爲法，自謂出文湖州，然湖州竹成林通榦，往往蚪屈無端，神通變化，惟趙令庇蘇大年落筆瀟洒，自與吳興相近，後之作者，不能出此範圍。王耕烟竹師十萬圖，倪迂法也。倪迂出王晉卿。曩蘇子瞻畫竹，從地直起至頂，王晉卿問『何不分節？』曰：『竹生時何嘗有節？』晉卿作竹塢幽居，小篁千竿，無復分節。然耕烟亦間用停雲法，不能盡出王晉卿。蘇公竹葉皆硬撇，或如墨豕，或若烏飛，此法後傳魯得之。葉作撇捺如八分，所謂金錯刀者是也。近人惟蒲竹英解其意。金冬心畫竹，亦如金錯刀，雙勾

塡朱砂，題曰「竹醉，」絕有風趣。閩中本有朱竹，施之山水，當於烏榴楓林之外別饒秋興。徐幼文畫竹用濕筆，亦別調，惲南田用之於花卉，卽用螺青又是一般秀潤。吳仲圭畫竹云：『與可畫竹不見竹，東坡作詩忘此詩。』又云『元修元修今幾年，一笑不直東坡前。』傾倒文蘇，一至於此，近人惟昌碩畫竹，有仲圭意。

檜柏枝榦皆似松，松有魚鱗，柏有直皴，檜有脂節。葉用攢點，法董北苑。梧桐，王維用雙勾，諸家皆潑墨，榦亭立，枝垂下，樹身有橫畫，如刀瘢，能畫松柳竹，則各法自通，無須專家。

李成枯樹，槎枒張天，嚴寒滿目，絕無荒率之態，氣冷而不凋，自然華貴，陳惟寅趙子昂皆師之。石谷平生最得意者爲營邱枯樹，然荒寒已露，蓋骨氣異耳。范寬畫樹，壯偉老硬，眞得山水骨性；然枯樹但作鹿角，不能蓬鬱，引爲終身之憾；乃知枯樹祇營邱一家，諸子無設席之地矣。

錢松壺云：『小山樹種數不一，有細攢點，有剔松針，並宜青綠，橫點宜赭山，細橫點是秋景，只宜用赭，使峯巒層次分明，雲氣中露。』按黃鶴仲圭以澹墨大點加濃焦小點，沈鬱蒼涼之極，黃房山亦間有之，點樹之法，派備於此。點苔卽用點樹之法。董玄畫叢樹，但作攢點，近看是苔，遠看卽是樹，攢點之法，八九筆十餘筆不等，須秀頴中鋒，攢積湊聚，又要聚而不滯，散而不疏，四面扶疎，輕重相稱。董思白云：『古人畫樹有以朽筆隨勢作圈者，卽就圈形左右而點之。』此法吳仲圭最能，自文池以至半千石濤，皆用之，然絕不多點。蓋點苔所以分山，不當點處，卽一點亦多；當點處，卽萬點亦少。梅道人畫，必於晴日明窗之間，始出所畫，周祥審視，然後落筆點苔，周詳之際，合蓄未發，一落筆，則疾如風雨矣。

## 皴染

王思善云：『用筆先記皴法：披蔴、亂雲、斧鑿痕、亂柴、芝蔴、雨點、骷髏、鬼面、彈渦。』按皴之種法不一，用筆之種法亦不一：以筆頭直往而指之謂之捽；注下而指之謂之擢；以筆端而注之謂之點，點施於人物，亦施於木葉；以筆引而去之謂之畫，畫施於樓閣，亦施於松針。

北苑提筆中鋒，捽擢取皴，謂之披蔴。郭恕先囊雲放之，視其卷舒之狀以爲山，謂之亂雲，荊關亂柴，馬夏斧鑿，米氏父子以墨戲作雲山，謂之雨點，小者謂之芝蔴。吳仲圭以筆點注墨謂之遊苔，小者謂之胡椒。骷髏、鬼面，亂雲之變也。郭忠恕用之。惲香山得其筆，荷葉皴，披蔴之變也，王右丞江村圖用之，宣和擅其神。

雲林用礬石皴，亦名折帶皴，實變荊關法，用筆輕鬆靈秀，以皴擦勝渲染；然轉折處，仍是迴腕藏鋒，未嘗無重筆濕筆，程松圓邵瓜疇，皆用側筆，易於取姿，截本孝最能，新安一派，號爲開繼雲林，實非倪迂面目。荷葉皴，趙子昂鵲華秋色略參此法，藍田叔晚年專寫荷葉皴，則崛強苦澀，絕非右丞華貴雍容之態，當名之曰龜坼，非荷葉也。

王思善云：『運墨有時而淡，有時而濃，有時用焦墨，用宿墨，用退墨，用廚中埃墨，有時取青黛雜墨，墨水不一而用，則不一而得。』按今之畫者，

輒曰筆墨精良，研几明淨，此悅性之言，非成功之候也。善畫者，筆墨隨興會而異，文三橋畫仕女，以硃磦塗兩頰，妍麗萬狀。惠崇取鍋底埃畫柳祇一拂，而雨意烘出。近人如伯年立凡，塵埃往往堆滿色碟，而數色明淨，雅不以此減黯，此在善用不善用耳。畫石亦然。

用淡墨六七，加而成深，雖在生紙，墨色亦潤。李成惜墨是也。用濃墨和水，隨意而揮洒之，則濃淡間出，五色分明，王洽潑墨是也。畫以韻勝，則點濃墨以破瀋墨。以雅勝，則勒焦墨以取老。北苑云『用濃墨，當灼灼如小兒目睛。』松稜石角用青黛汁墨重疊過之，望之如在霧露中出，此北苑晚年法。以瀋墨勾廓，焦墨作皴，向背陰陽，則以螺墨渲染，此山樵法。唐子畏善學其神韻，而端凝不足。惲南田學子畏，則但餘一片天資。

淡墨重疊旋旋而取之，謂之斡；以銳筆橫惹而取之，謂之皴；擦以水墨，再三淋之，謂之渲；以水墨滾而澤之，謂之刷。故用墨之功，尤勝於用筆。山靜居云『作畫自淡至濃，次第增添，固是常法，然古人畫有起手落筆，便隨濃隨瀋者，有通幅淡筆，而樹頭坡脚忽作焦墨者，覺精彩異常。』按此互救法。常見子瞻霧中墨竹，通紙用淡墨刷作霧，畫竹尤瀋於霧，忽於烟外一竿濃墨披拂，遂覺霧中諸竹，脩然神遠，此可法也。

元人草書一筆蘸飽，即迅疾狂草，直至墨盡，猶運腕不停，故行間明沒，如羣鵠遊翔日中。黃山派畫法多用此訣，蓋以氣勝者也。清人詩云『筆殘蘆並用，墨畫指同磨。』

雲水之工，盡在烘染。王摩詰云：『高山雲斷其腰，遠水雲斷其脚。』郭河陽云『山欲高，則烟霞鎖其腰；水欲遠，則掩映斷其脈。』董玄山頭水脚，皆有雲氣，但空其縑素，以螺青汁陰面，故冉冉自出。畫雪亦然。元人論畫，多景借地爲雪，薄粉暈山頭，謂是『黃公望法。』石谷關山雪霽，卽用此法，終覺不甚生動。



畫月全賴雲烘，林邊水次，最能引人入勝。周公瑕畫月，先以淡墨烘，再用淡黃漬出半月，而以螺青烘託月背，遠處留白，此陸包山秋夜讀書圖法也。

吳道子畫水，終夜有聲，豈眞有波濤洶湧之觀？烘染得其神耳！趙大年網巾水，卽從此出。而易以平淡，遂覺江南山水，細如羅縠，王摩詰亦有網巾水，然不得見。

高房山雲水法米氏，元人推崇甚至。予於蔣蘇龕家見一幅，花青凝滯。重實有餘，空靈不足，董思白亦云『高敬彥於米氏父子之後，頗疑無可位置，元人推之太過。』

山靜居有云『畫雲不得似水，畫水不得似雲，此入手工程，不可忽也。』龔半千云『今人畫水口坡脚，都似空中倒懸，此蓋不識水性，可笑可笑！』按水性平行，坡脚石壁，被水浸沒，決無犬牙起伏之狀。雲則冉冉舒卷，萬無平行之理。明乎此，卽知雲水入手之法。然山雨欲來，或晚烟未散，雲水往往模糊一片，則但須花青烘託陰處，不必分清，始有蓬勃之狀。

張彥遠謂：『畫雲之妙，以淸水沾濕絹素，點綴輕粉，從口吹之，謂之吹雲。』予見小李將軍畫有此法。又陳惟寅與王蒙斟酌畫岱宗密雪圖，以

小彈弓夾粉筆彈之。得飛舞之妙，謂之彈雪。予見趙松雪寒江釣雪圖，用此法，則不自張陳始也。

設色亦染法之一種。方蘭坻云：『畫有欲作墨本而竟至設色或刷重色者，勢有不得不然耳。』沈穆倩嘗語人：『操筆時不可作水墨刷色想，當似圍棋，隨勢生機，隨機應變。』

王思善云：『染烟色，就縑素本色，縈拂以淡水而痕之，不可見筆墨迹。風色用埃墨或黃土而得之，石色用青黛和墨而深淺取之，着色書皴紋宜少。』方蘭坻云：『青綠山水異乎雜色，落墨時務須氣骨爽朗，施之青綠，方能山容嵐氣，活潑潑地。宋人青綠多重色，元明人皆用標青頭綠，近人惟圓照石谷擅斯藝。』予按：小李將軍樓台金碧，繼之者，燕文貴趙伯駒劉松年仇十洲，然終非山水上品。元之四家，明之文沈，皆以淡見長；惟吳興家法，青綠盡妙。石谷法從吳興來，而有俗氣，晚歲尤甚。南田用淡青，風致蕭散，錢松壺以為『似趙大年，勝石谷多多，』蓋知言也。

赭色染山，以螺青汁綠於陰面，淡淡加一層，乃大癡法也。唐子畏每以汁綠和墨染山石，後人多法之。

凡帶濕着色者，易見蒼潤而易俗；俟乾着色者，易見重厚，而愈易見俗。麓台論設色云：『色不礙墨，墨不礙色。』畫徵錄乃云：『親見麓台敷色以小熨斗湯之，俟乾再加一層，』殆譏之耳！

## 石法

石法詳於皴染，茲篇所言，乃輪廓結構也。龔半千云：『畫石筆與畫樹同，中有轉折處，勿露稜角。』按石有四忌：頑悶凝滯，毫無姿態，曰蠻；故作頓挫，妄生圭角，曰巧；四角等度，向背不分，曰板；隨手勾取，狀如土坟，曰滑。石必一叢數塊，大小相間，聯洛有致，則不蠻矣；筆有含蓄，意有瞻詳，多觀名作，用能若不能，則不巧矣；石面有足肩腹，面處向陽，宜留白，足背向陰，宜皴黑，肩腹隨勢審度，務盡其致，如人之俯仰坐臥，則不板矣；筆能應手，不作巧取豪奪之態，不作草率欺人之想，則不滑矣。笪江上云：『石之立勢正，走勢則斜，半山交夾，石為齒牙，平疊逶迤，石為膝趾，山脊以石為嶺脈之綱，山腰藉樹為藏身之幄。』

江上云：『石有圭端、刀錯、玉尺、銀瓶、香案、琴墩、蟲窠、覆盂、欹帽、缺折之奇。』大滌子云：『山有天柱、明星、蓮花、仙人、五老、七賢、雁岩、天馬、獅子、蛾眉、金輪、香鑪、小華、回雁之觀。』然石不盡其奇，則無以成山之觀。善畫者須離象而求，則隨在可遇。

董巨石法，多屬金陵一帶。山頂有碎石，謂之礬頭；坡腳亦然，謂之沙口。倪黃得之吳越諸方。嶺半有破山，謂之崖；山腳亦然，謂之平崗。然董傳源中年以後，畫山即不用礬，坡腳碎沙亦少。子元畫崖，必用於不得已處。雲林精意之作，亦不濫用平崗。今人有礬頭，即謂為學董巨；有平崗厓嶺，即謂之學倪黃，恐古人未必如此易學也！如米家法，出潤州城南郭氏圖形，在大行山右，摩詰輞川，荊關桃源，皆借江山之助；故叔達變師子久，海岳化為房山，黃鶴師右丞，仲圭祖巨然，方壺逸致，松雪精研，上智師造化，中

智師賢，而能各立門戶者，皆由石法取皴之不同故也。其能綜諸家融冶一爐者，在元爲子昂，在淸爲石谷。子昂自是神品；石谷不過精能。其餘諸家，皆先精一家；一家精，乃漸會於諸家，融合貫通之理，更無凝滯。其藏而不用者，正欲自立面目，不願捨長以就短也。

石面有平台，謂之崖。郭河陽所謂「血脈在下，嶺頂半落」者，是懸崖峭壁，勢雖峻險，而宜穩妥。矯樹垂籐，披斜懸挂，以取峻陰嚴森之狀。人謂子元畫吳越諸山，崖嶺平夷，絕無險阻，然聞子元自出富春，即洗筆不畫，以爲天下山水無似富春雄奇。今人試登嚴陵釣台一望，尙見巖巖氣象，拱揖萬千，絕不如虞山平澹，則子久畫富春，決非畫虞山之筆可知。烟客麓台學子久，龍脈起伏，處處崗厓，烟客尙有逸嬾之致，麓台則幾如屠肆列俎，後人學麓台，即謂是子久，吾不信也。

山上有小石，謂之礬頭。子久礬頭加小橫點，用靑花暈開，別是一般秀潤。自言是洪谷子法。董思白學之最神。徐俟曾寫吳中山，乃如髑髏齒牙，巉巉滿目，極不快意。予嘗一度登天平諸峰，所謂萬笏朝天者，其狀正復如此。吳越山土石互戰，故有礬；若深山大壑，則純用石山。范中立李營邱皆不用礬。淺水沙灘，有小石碎沙，即用礬頭法。點綴於荻洲蓼汊間，便覺江波浩森無際。各家多用之。

山脚伏而皴側，坡脚脊而皴圓。大山坡須置大樹長松，三五落落，如士君子氣象。董北苑最爲密茂。大癡陡壑密林圖，但見坡脚對峙，樹頂相接，無復餘地。予見耕烟臨本，陰森沈穠，已覽令人起粟，則眞本之神，可以想見。趙大年惠崇寫江南景，坡脚多畫垂柳菱蘆，所謂便於人而適於野者。古法布局，起鈎大山輪郭，坡脚石塊，只是隨手相襯，得勢增補耳。

兩山相交，中間出泉，謂之水口，垂瀑即用絹素底色，從流水兩旁作巉嚴峻嶺，焦墨皴黑，水勢便即突出飛奔。源頭要隘，加苔草遮映，山樵每於源頭作小松千萬，泉即蜿蜒自松根繞出，後乃噴暴，益見深邃。營邱源頭，則往往夾以雜樹。子久法，多作小泉，疏迴映帶於林木崖陂之裏；蓋吳越山無大瀑也。山有瀑泉，則麓有水口。或回互伏流而出沙灘；或跳珠擲雨而搖石壁；或沙汀烟渚，隱以茭蘆；或危亭頹閣，架以飛椿；要在隨境而施，不能一例。

畫以山爲主，山以脈爲主。龍脈一具，而向背陰陽自出。董巨全體渾淪，不可端倪；山樵龍脈多蜿蜒；仲圭直率；子久不脫不黏，平易天眞；雲林纖塵不染，平易中有矜貴氣。范中立秋山行旅圖，主山寬居幅五之四，不覩遠山；蓋主山閎偉，無隙可容矣。不開龍脈，蓋主山高極，不能再見他山矣。岸偉屹然，令人氣壯，此謂之畫在紙外。唐靜嵒云：『主山來龍起伏迴環，客山朝揖相隨，主峰之脅傍起者爲分龍之脈，右聳者左舒，左結者右伸，兩山相交，可出流泉，龍脈之法，盡在其中。』此法不可不知，絕不可如此畫。譬如畫園林者，前至大門，後至偪室，莫不具形，乃營造打樣，畫可如此乎？麓台山水，往往通幅應有儘有；靜岩僅拾麓台餘緒，此所以終身不出三王也！

## 點綴

橋梁、屋宇、人物、舟車，能省最妙。王維畫論，應有盡有，若照此畫成，鮮不成爲江西磁片之品，學石谷者，往往有此病；然習而不用可也。不善而強用之，則不可。

錢松壺云：『山水中人物，趙吳興最精妙，從唐人中來，文衡山全師之，領能得其神韻，凡寫意者，仍開眉目，衣褶細如蛛絲，疏宕之趣，橫溢楮墨，唐六如則師宋人，衣褶用筆如鐵線，亦妙，要之，衣褶愈簡愈妙，總以士氣爲貴，作大人物，須於武梁祠石刻取古拙之意。』按趙松雪松下老子圖，一松、一石、一籐榻、一人物而已，松極煩，石極簡，籐榻極煩，人物極簡，人物中衣褶極簡，帶與冠屐又極煩，卽此可悟參差之道。

倪迂山水不着人物，人以爲高；然清祕閣師子林皆有人物；且樓觀、台榭、樹石、花草極工，自以爲得洪谷子遺意，非王蒙輩所能夢見，晚年遭喪離，以不屑畫爲高，非不能也。王麓台刻意子久，不能兼擅，乃自以不着人物爲高；乃不能也，非高也。郭河陽云：君子所以仰慕林泉，正欲住其佳處，則山水中人物固不可少。

大癡人物極不經見，張浦山圖畫精意識，王黃合作，叔明作山水小幅，大癡於山腰添一徑歸樵，通幅爲之生動。惲南田記子久浮巒暖翠圖，亦云：『丹青飛動，人物華腴，』則大癡亦非絕對不着人物。

丁南羽陳章侯崔青蚓人物皆出羣；然皆不宜於山水。青蚓有心辟古，漸入險徑，章侯尚有吳生法，唐子畏頗用之；然無瀟洒出塵之致。石田人物，似不經意。文氏父子則一味清秀，極多士氣，後人於山水着人物，皆用文氏法。

橋梁屋宇最難畫。每有清遠曠渺之境，一接橋梁，面通幅窄隘。畫橋之法，橋脊宜瘦，橋門宜高，橋脚宜長，疏野之處，但橫勺略，引淡筆橫畫成梁，豎畫成樁，密加濃墨一二筆，要在意似而已。閩中橋上多小屋如船，戴本孝畫中往往用之。其下有急水，江石滾滾搖動，懸瀑上架飛廊，可用此法。

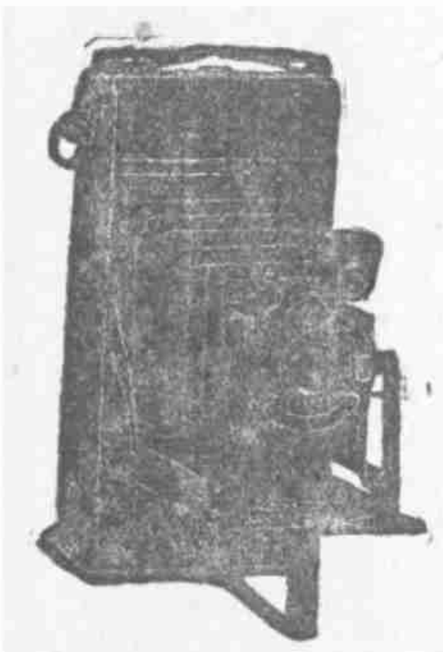
唐宋人畫屋宇，皆極精；元人始草率。當以樹石取法而定。樹石工者，屋宇必精；若荒村野渡，着一二精嚴樓宇，轉見俗態。近人張崟高岑，常犯此病；戴醇士任立凡亦不免。他如漁罟、釣船、舟車、器具，皆宜隨處留意，勾臨備用，不能遍述，亦不拘一格也。凡人多觀名作佳本，則目力進步，較腕爲速。故作畫一二月，輒覺自己所畫，使轉皆非，不堪入目；此非退化，乃目光已較腕底深進一層矣。若但見己好，不見己惡，始是眞退化，眞無進步，宜立刻捨棄勿作，多求古蹟名本，或多讀書習字。或出觀名山大川，覺胸次勃然，若有所蓄，鬱鬱欲發，乃藉筆寫之。故畫者，只是寫自己一片胸襟耳。智修先生近有美術專號之輯，屬貢所得，僕淺見隘聞，又少遊覽，僅攄胸臆，拉雜寫之如此。若問僕畫，則亦所謂『目中有神，腕底有鬼』者耳！

# 最趨時的 Agfa

## Billy

The little Pocket Camera

### 必利袖珍卷片機



用一百廿號卷片經濟省費焦點祗分『遠』『近』故此對光簡易手續便利隨時可攝得最清晰之照片凡閨秀及初學者最宜採用此機

「用片省費」

「手續簡捷」

「照片准好」

## Movex

Cine Camera 16m/m - 40 feet

### 摩維克司

家庭旅行

### 影片鏡箱



鏡頭・F・三・五

重量・四磅又四分之一

面積・高五寸半

每次能攝四十尺小影片

本公司代冲洗免費於廿四小時內可洗妥奉還

上海四川路六十八號 **矮克發洋行** 說明書附郵四分即奉




請說明由東方雜誌介紹　Please mention the EASTERN MISCELLANY.



# 近數十年畫者評

黃賓虹

## 總論

前清咸同之際，金石文字之學，盛爲發明。而專工繪事者，尙多墨守前人陳迹，形似徒工，每況愈下，卑卑無甚高論。蓋自明季畫家師法董玄宰，開雲間婁東諸派，自稱南宗。學者尊煙客員照淸暉麓台爲四王。得四王之畫者，每謂可以前無古人。贋鼎雜出，輾轉臨摹，士夫之家，莫不有之。習非成是，遂置唐宋元人之矩矱於不講。數十年來，又以湯雨生戴鹿牀配四王。江浙之間，依賴傳摹，以爲衣食計者，不可僂數。優孟衣冠，畫事之眞傳，淩替極矣。大抵朝市之子，多喜四王湯戴；江湖之儔，又習淸湘雪箇。畫事流傳，三江稱盛。其餘諸省，因地因人，各守家法，倚於一偏，殊其風氣。特出之士，無多覯焉。

## 戴鹿牀一門之盛

浙江自元季名家黃大癡吳梅龕王黃鶴而後，一變而爲戴文進藍田叔。至鹿牀居士純尙南宗，專師四王，稍稍換一面目。其箕裘克紹，不墜家風者，如戴保卿（有恒），鹿牀之冢嗣也，由廣文官松江同知，山水出入麓台石谷間。其羣從之能畫者，惟用伯（以恒），尤爲工細，屋宇几席，不踰規矩。仲江（工恒），墨采橫溢，超軼羣倫。季渠（其恒），一字問水，揮灑自然，頗得妙境。子謙（爾恒），恪守矩矱，別饒秀韻。保卿長子步瀛（兆登），又號蘇門，不失家法，溯源婁東。次子靑來（兆春），又號展韶，由進士入詞林，官陝西陝安道，工畫山水，克繩祖武。一門之中，多善筆墨，彬彬風雅，可謂難已！

## 江浙名家

毘陵湯雨生，以世襲官至杭州參將，工山水，兼墨梅。子綬名字封民，祿名字右民，祿名字樂民，皆僅以花鳥蔬果稱善，不復大振其家聲。蕭山任

氏，以渭長（熊）爲傑出。人物衣褶如鐵畫銀鈎，直入陳章侯之室。所作士女，亦古雅，亦嫵媚。一時走幣相乞者，得其寸縑尺幅，莫不珍如珠璧。其弟阜長（薰），善花卉。子立凡（預），兼寫山水，尤喜畫馬。而山陰任伯年（頤），與之同時同姓，山水人物花鳥，無所不能，滬市盛名，無出其右。若楊佩甫（伯潤），張子祥（熊），專工山水；費餘伯（以升），弟穀士（以羣），專工仕女，皆能自樹一幟。傳其衣鉢者，極盛一時，足稱江浙之選已。

## 士夫之提倡

究極婁水諸家之蹟，而尤醉心於石谷者，南皮張子青（之萬），致力尤爲深邃。當撫蘇時，愛拙政園泉石池榭之幽秀，旋卽移居其中。入閣後，含毫吮墨，猶時爲人作畫，蒼厚秀潤，雅有鹿牀遺韻。河南胡石查（義贊），官浙江同知，長於金石考訂之學。所藏泉幣，皆希品。書畫均學董玄宰，清潤淹雅，功力悉敵。浙之石門吳秋農（穀祥），畫宗文唐，喜寫細筆松針，爲青綠山水。嘗偕石查游京師，聲譽益噪。有自畫瓶山舊隱圖，索名流題詠之。其同邑吳伯滔（滔），所作山水，沈鬱蒼秀，尙饒古法。家有來鷺草堂，終年杜門作畫。湖州張叔憲（度），號辟非，官部郞，工隸篆，與潘伯寅陳壽卿研究金石之學，作畫有宋元人筆意。蓋自畫法失傳，古人用筆，存於篆隸。故畫筆以金石家爲上；工書法詩文者次之；作家當行，得與文人薰陶者，又次之。若徒守一先生之言，局於偏隅之見，雖其臨摹極工，難於神形俱肖，勤劬皓首，未可與論藝事也。

## 滬上寓公

吳縣吳清卿（大澂），由詞林出撫湖廣。研精篆籀，著說文古籀補。同治初，曾寓滬入萍花社書畫會，集諸畫家作畫中九友歌，以繼吳梅村之後。所畫山水，雅近廉州麓台，筆墨蒼潤。時九友中，以吳江陸廉夫（恢），得名最早，山水專宗四王，渲染尤能逼肖。晚年寓滬濱，壹志廉州清暉，務極精能。吳縣顧若波（澐），山水澤古功深，習四王吳惲諸家，清麗疏古。曾客蘇松太道沈秉成署中。吳縣金心蘭（彬），又號瞎牛，畫山水，兼寫墨梅，與廉夫結畫社。同光而後，滬壖一隅，商賈輻湊，輪蹄馬足，絡繹不絕，而以硯田爲生活者，亦皆于于而來，僑居鬻畫。有華亭胡公壽（遠），初號小樵，畫以字行。書法顏魯公，藏有戲鴻堂祖本爭坐位稿，矜爲至寶。畫筆山水花卉，無所不能，尤喜畫梅。湖州錢吉生（慧安），畫人物臨摹陳老蓮，不逮渭長之圓勁。揚州倪墨畊（寶田），初學王小某（素），來滬後，參以任伯年筆意，而稍變之，得成名於海上。金陵吳石僊，以字行。初畫山水，略仿藍田叔，喜作秋山白雲紅葉。繼參西畫，用水漬紙，不令其乾，以施筆墨，獨誇祕法。淒迷似雲間派，而筆力遒勁之氣泯焉。其取途平正，猶存先矱者，有秀水陶鏞庵（紹原），山水取法元明諸大家，得空靈淡遠之趣。來滬寓西倉橋潘氏。無錫秦誼亭（炳文），又字硯雲，山水師黃大癡吳仲圭，由四王入門。以上皆萍花社友，社中畫會，設於滬之西城關廟，江浙名士，一時並集，吳橋孫宗麟爲作記。

## 金石詩文家之畫

會稽趙撝叔（之謙），初字益甫，號悲盦，又號憨寮，由孝廉出宰江右。工文辭，精篆刻。嘗於役饒州，游鳴山廟，歸述所見樹瘦，取一紈扇畫之，霜柯挺立，磔砢相銜，神形俱肖。書學平原，參以六朝造象。所畫花卉，尤能推篆隸筆意為之。秀水周存伯（閑），別號范湖居士，工詩文，善花卉，與蕭山任熊相友善。咸豐中值寇亂，以軍功授官宰新陽。未久罷去，流寓吳門，賣畫自給。畫筆深厚，意合白陽復堂為一手。以離鄉井久，自畫范湖草堂以寄故鄉之思。揚州吳攘之（熙載），初名廷颺，工篆隸眞行，得包安吳之傳。喜以書法寫為花卉，穠厚蒨郁，卓爾不羣。時有其同邑陳若木（崇光），畫雙鈎花卉，極合古法，人物山水，各各精妙。因客皖中蒯氏家，多見宋元名人眞蹟，沈雄渾厚。錢唐錢叔蓋（松），號耐青，精鑒別碑版，尤工摹印。間畫山水，設色蒼古，有金石氣，咸豐十年被難殉節。富陽胡鼻山（震），號不恐，嗜金石，精篆刻，深究六書小學，所居室內几榻屏幃，皆秦漢碑拓，古趣盎然。高密鄭小坡（文焯），別號大鶴山人，工詩詞。書宗漢魏。畫山水秀韻天然，有書卷氣，皆足超越庸史者也。

## 名家畫略

皖江南北，素多畫士。懷寧鄭雪湖（珊），壯年曾游黃山，所畫山水，早飲香名。年八十餘，猶能作青綠設色，不失古人矩矱。其同邑陳昔凡（應），姜穎生（筠），皆左淸暉而右麓台。穎生居京師久，不樂仕進，寫畫自給。題款往往視索畫人之姓氏，多錄唐人詩句題其端，以為識別，如王必輞川，李必青蓮，欲得上款之姓為何，可一望而知之矣。京師近二十年來，畫家無不崇尚石谷，胥由乎此。福建熊文熊（景遴），工山水，亦畫淸暉，卽穎生之高足也。粵人論畫山水，甚重陳鼎陳鏞，二陳皆官於粵中。番禺陳古樵（璞），與陳蘭甫（澧），分主學海堂講席，古樵山水，濃厚不落時蹊。居古泉（廉），與兄仁，俱擅設色花卉，以視吳江王秋言（禮），嘉興朱夢廬（偁），雖有顯殊，其自成家一也。

## 結論

揚子江之流域，畫者夙以邗上為盛。承揚州八怪之餘風，率多點染有致。花卉不為南田細筆，山水多尚簡率，無復唐宋遺意。而顧瑟如、袁文濤、王漢藻諸作，已無嗣響。如李梅生（靑），王小某（素），釋蓮溪輩，皆承華新羅李復堂之後，沿習其法，以為瀟灑有致。卒啓粗疏獷悍之漸。學者不察，任意揮洒，妄擬古人，理法既乖，神氣亦失。拯其流弊，非先明古人用筆用墨之方，無以開士習希聖希賢之路。故畫法必通於書法，人工不逮乎化工，訣由口授，祕鑰斯傳。機或禪參，眞詮可獲。生當輓近，抗志前修，先戒岐途，繼循正軌。所由賞鑒眞蹟，當據筆墨為歸。臨摹寫生，兼得江山之助，一藝名世，豈偶然哉？昔黃大癡論畫，最忌邪甜俗賴，自婁東派行，至於近今，中經遞變，皆未免此。明季新安諸大家，力爭上游，乾嘉而後，士夫多染四王習氣，學術墜落，亦可慨已。

# 口墨瑣談

梁岵廬

「口書」「口畫」古無所聞，其稱蓋自隗始。岵十五六時，雅好塗抹，絕無師承。嘗見高西園左筆，高且園指頭墨戲，逸趣橫生，則思獨闢蹊徑以自娛樂。其始植筆於口，戲以作書，口不從心，其艱彌甚。僵蚓秋蛇，殆不成字；即幸而成字，亦板而弗靈，弱而無力；顧余能持以定力，縱受挫折，決不退轉。久之，始稍有心得，然以眎執筆揮灑者，尚不侔也。嗣是益加研討，漸臻純熟：大約行草易工，楷書難好；一寸以至數寸，筆力適勁，不異手揮；擘窠則不免弩張，蠅頭則難顯筆致，此其大較也。

口書既成，進而試作山水，艱乃倍蓰；蓋書尚正鋒，畫多側筆，既有皴擦之煩，復有水墨之異，而宜乎小品，怯其大障，則其所短也。二十年來，硯田食破，時作時輟，頗自斥為雕蟲末技，祕不示人。乙丑夏，于役滬壖，屬五卅事起，友人勸以口墨助捐，乃出其緒餘，以與當世人士相見，咸訝為得未曾有，而各報章且取其作品攝影刊布，良用愧怍，閒居無俚，拉雜書此，聊貢一得，以餉同嗜。

欲求口墨之工，當先乞靈腕下，而欲習口畫，又必先自口書始；蓋手口之妙，關紐相通，書法既純，畫乃益妙也。

噙筆於口，全恃齒力，齒不可動，運之以項。噙筆時，筆鋒須略向前，以便目光下注於紙。

筆鋒宜長，筆管宜細；鋒長則揮灑自如，管細始便於齒嚙。又作書之管宜細而長，作畫之筆宜細而短；長可取勢，短則入細。

宿煤敗墨，書家所戒，至於口筆，忌之尤嚴，自宜以新墨為尚，而濃淡之間亦宜究心。

作書時，蘸墨須略飽，銜筆疾書，行氣始貫。墨若有餘，不另蘸筆，宣紙下宜另襯潔紙一層，大小與宣紙相等，以免漶漫。

口書便於中鋒，憚於側筆；故行草最易，篆書次之，楷書又次之，而隸法最難，以多側筆也。

口書最宜於屏幅，楹帖字大，扇冊字小，俱較難；若作尺外大字，或於扇冊上作蠅頭書，鮮不躓者。

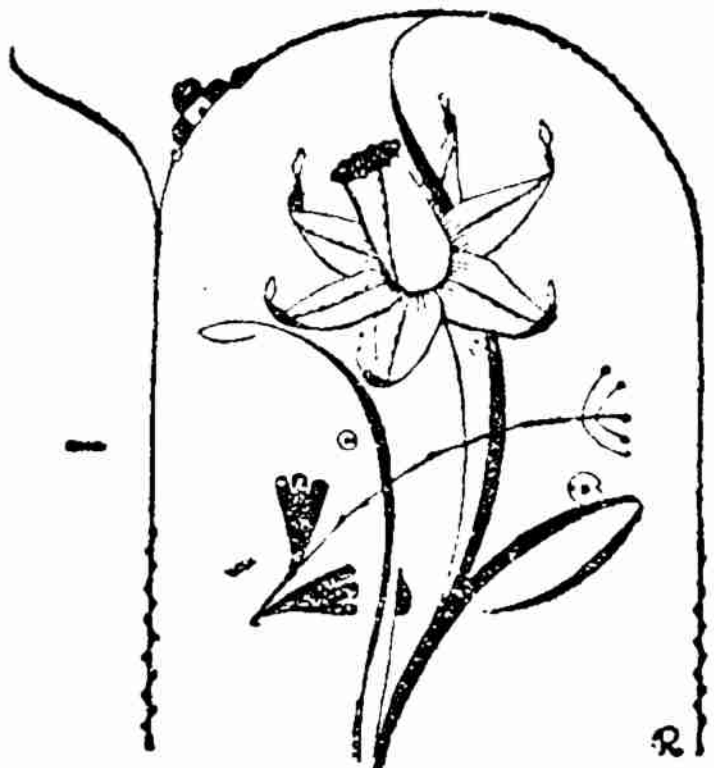
口書率多正鋒，且噙筆懸空而書，適勁超逸，有非腕力所能者。例之以腕，正肖直立案側，以手撮筆端而書，故宜大而不宜小。

口畫多側筆，顧口不可側，惟可運之以項，山水具體而已，寫意每有奇趣，工細極覺吃力，若作蘭竹，自當較易，惜未暇研尋也。

口畫山水最宜施之小幀及扇冊，亦可設色，惟只宜淺絳，青綠則太煩瑣矣。

樹之夾葉，山之細皴，以及屋宇橋梁人物等，此在畫家本視之極易，而口畫則極難；蓋噙筆過高，殊難如運腕之工也。稍不留意，輒成疵贅。此與作口書者，偶有一筆未到，再以筆描之，同為難事，非研究有素，未易辨此。

口書口畫雖屬小道，然視以蔗渣游戲者，則較勝矣。倘嗜奇之士能發揚而光大之，當不難在左筆、指墨之外，別樹一幟也。



# 近代畫家概論

沈珊若

中國畫的精神，第一在求其筆墨之高超，而不拘拘於形似之間，無論畫山水，畫人物，畫翎毛花卉，都是一例的。唐張彥遠論畫有云：『以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。』他這幾句話，對於中國的畫理，眞講得精微透闢極了。大凡作一幅畫，要求其氣韻生動，先要知道用筆用墨的方法。筆墨用得高超，氣韻自然就生動起來。南齊謝赫云：『畫有六法，一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，……』他所說的氣韻生動和骨法用筆，都是指着用筆用墨而言。所以要研究中國畫，先要研究中國畫用筆用墨的方法。

西洋畫第一在求其形似。無論人物風景，總須不背科學上的原理。至於講到氣韻之生動，似乎就不及中國畫了。譬如中國的山水畫，往往有一種烟雲之氣，流露於紙墨中間，西洋風景畫就沒有這種景象了。有人說西洋畫對於光學很講究，這是他們的優點。其實中國畫又何嘗不講究光學呢？從前我在平泉書屋看見唐宋各大家所作的十五萬册頁一部。內中有一幅畫的是「萬海朝宗」。畫中所繪的五色雲霞，遠望去好像閃閃有光。當時我看了很覺得奇怪。以爲顏色中間，怎能發出一種光彩來呢？後來仔細一研究，方知道那位畫家在那紅色和黃色的下面，都襯托了一層金，所以就閃閃的發出光彩來了。這們看來，中國歷代畫家對於設色和光學，都研究得十分精深的。還有一端，也是中國畫家的長處。他們能把筆飽蘸了墨或顏色，一筆落下，在紙上居然能分出濃淡淺深來。所以中國畫往往祇有寥寥數筆，而色澤腴潤，生趣盎然，有令人玩賞不盡的力量。至於西洋畫法，欲分濃淡淺深，必須層層塗抹。和中國畫比較起來，似乎就覺得呆板一點了。

我以爲中國的畫學，到唐朝而各式完備。至於宋人的畫，比唐人似乎格外精深了些。也有人以爲宋人的畫太嫌工巧，不十分大方。但是就藝術進步上的眼光評判起來，這種議論，未免太苛刻了。明淸以來，名畫家

很多，但是山水畫的南宗極盛而北宗卻無人問津，至於工院畫的，除了明朝仇實父之外，也找不出第二個人來。所以到了近代，那兩種畫似乎都要失傳了。這豈不是一樁很痛心的事嗎？我很希望國人有志藝術者，急起直追，發揚而光大之，不要使牠失傳纔好。

以上不過是我個人對於中國畫學的意見，自問說得很膚淺，實在不值國中諸大藝術家一哂的。現在姑且把那近代中國的名畫家，就我個人的意見，約略的評論一下。

一、胡公壽　胡公壽的山水，運筆渾厚，墨氣淋漓，得董北苑米襄陽兩家的神韻，足以自成一家。他所畫的松梅竹石，筆力雄健，墨透紙背。大約他得力於書法很深，所以近代畫家，簡直沒有人能比得上他。

二、楊伯潤　他中年的作品，沈鬱蒼勁。晚年漸趨平淡。有李檀園荒率之筆，兼惲南田秀潤之致。其一種清逸的氣韻，令人對之，心曠神怡。近代畫家，無人能及。我以為他精美的作品，簡直可以和惲南田錢叔美諸家，後先媲美。

三、吳鐵夫　他的山水，很有些像奚蒙泉。但是不及奚蒙泉來得超脫。

四、顧若波　他的山水，是學董玄宰和四王的，筆墨清麗，功力很深，可惜不十分蒼渾。

五、吳秋農　吳秋農的青綠山水，是學文徵明的。設色明麗，筆無俗韻。但是他用筆的清勁古雅，和文氏比起來，究竟還差得多哩。他的水墨和淺絳的作品，依舊不能跳出四王的家法。雖然峯巒樹石，氣象深沈；但是



邱壑位置，總覺得變動太少，沒有多大的趣味。

六、任立凡　他是學唐六如的，所畫山水，韻致蕭疏。我又見過他所畫的忠孝節義走獸四幀，用筆細緻，設色鮮妍，有宋人的風格，眞是不可多得的作品。

七、陸廉夫　他對於歷代的名畫，臨摹得最多，這就是他得力的地方。但是我以為他的山水，學王石谷學得太拘束了。沒有清奇逸宕的氣韻。反不如他所作的花卉，用筆腴潤，設色明淨，倒有許多可取的地方。

八、高邕之　他是學八大石壽和龔半千的，聚集諸大家的精采，自成一格。山水花卉，神味冷雋，簡直沒有一點塵俗的氣味。可惜此種筆墨，能夠領悟的人很少。

九、何詩孫　他的山水，起先是學石濤的，所以落筆異常險怪，後來又學王麓臺，用筆便漸漸的純正了。不過我覺得他的作品，往往有沈悶板滯的毛病，這是學他的人應當注意的。

十、俞語霜　他雖是學清湘雪个的，但是能運以己意，筆墨縱橫鬆秀，自闢一徑。至於他工細的作品，更為秀逸可愛。

十一、任渭長　任渭長的畫，是學陳老蓮的。他所作的人物花卉山水，結構奇古，筆力清勁。畫神仙佛像，更為佳妙。現在他的作品行世的，有於越先賢傳列仙傳酒牌等畫譜。可惜我國印刷之術未精，不能見他筆墨的妙處。

十二、趙撝叔　趙撝叔所繪的花卉蔬果，天才橫溢，雄視今古。他的畫

法，完全從篆隸中得來，所以古茂沈雄，戛戛獨造。在近代畫家中，可算個能別豎一幟的。

十三、張子祥　他的花卉，是學王忘庵的。設色精雅，濃淡得宜。可惜墨守成法，沒有多大的意趣。他的山水是學四王的，筆致雖然老到，但是也缺少靈動的趣味。

十四、任伯年　他對於人物花卉羽毛走獸，無一不精。各種作品都是懸腕中鋒，剛健婀娜，兼而有之。神采奕奕，氣象萬千。眞令人佩服極了。他自己說，『我畫可當一「寫」字』這倒並不是夸張之詞。

十五、虛谷和尚　他所畫的山水花卉，禽魚蔬果，冷而雋，韻而奇。格律的高超，眞好像是不食人間烟火物的。我家舊藏他所畫的扇面一幀，上面畫的是落花游魚。魚雖寥寥數筆，但是游泳之勢，倏若射箭，呼呼然好像有聲音的一般。還有册頁一幀，上面畫的是楊梅兩枚，枇杷五枚，其妙處在枇杷皮上的毫皮，都能從彩色中表現出來，眞奇絕了。

十六、蔣石鶴　他所畫的花卉，用焦墨鈎勒，再用濕筆渲染，天然高潔，與別人完全不同。他畫的梅花更爲精妙。清健幽秀，似乎在金冬心羅兩峯之上。

十七、胡三橋　胡三橋善於畫工細人物仕女，賦色古艷，筆致雅秀。可以和改七薌並駕齊驅。

十八、蒲作英　蒲作英的花卉，瀟灑奇逸，用筆在徐青藤陳白陽之間。他最喜畫竹，更有韻致。

十九、黃山壽　他所畫的人物花卉，都是工細一派。設色鮮艷。筆致純正。可以做初學的模範。

二十、倪墨耕　他的人物仕女，起初是學王小某的，後來又學任伯年。用筆尙腴潤遒勁。但是比伯年卻差得多了。

二十一、李梅庵　李梅庵的畫不多見。我見過他所畫的佛像山水花卉等，取法高古，用筆遒鍊，大約也是得力於書法的。

二十二、吳昌碩　他與胡公壽任伯年高邕之輩都很交好，所以也深通書法。他所畫的松梅蘭石，綜合八大石濤冬心復堂諸家的長處。用筆又以篆隸之法出之，足以自成一家。其筆力之健，氣勢之雄，在近代畫苑中，實在沒有一個能比得上他。

以上從胡公壽起，到吳昌碩止，一共二十二家。在近代畫苑中，已經可以代表一切了。其餘像翁松禪張子青吳愙齋鄭大鶴林畏廬這幾位的畫，都非常精妙。但是他們不必以畫傳，所以我也不把他們拉進去了。大概一種藝術的成功，決不是一兩天可以達到的。譬如吳昌碩先生，他中年學畫，勤勉不輟，方纔能有後來那種成就。所以我很希望有志藝術的，大家努力研究，不要使中國的畫學逐漸湮沒。這就是我做這一篇的主意了。

# 柳波舫隨筆

王守梧

## 費曉樓

費丹旭，字曉樓，工仕女。清道光帝叔眇一目，欲繪像，遍求海內名家圖之，終不愜意；以未能掩其醜也。偶倩曉樓繪之，欣者命筆，不加思索，成挑耳圖；微側厥首，小欹其身，蹙雙眉，瞑一目，似忍痛癢然。匠心獨出，眞絕妙之「遮眼法」也。

## 顧鶴逸

顧麟士先生字鶴逸，一字西津，其爲人淡泊明志。居吳中數十年，日惟以丹青自娛，未嘗一親權貴，名以益著！家有怡園，水木明瑟，先生畜隻鶴於其中，乃與鶴而俱逸。

昔年京師有李某者，與先生素不稔，自遠道修書丐作寒燈課子圖，以彰節母之劬。先生惻然心憫，慨允之；及繪成，欲寄無從。以語叔父季銓，轉輾托之叔祖，遍訪之於燕京；始知正客哈爾濱，因逕寄焉。

夫今之所謂名畫家者，寸縑百金，非利勿動。而先生獨視百金如草芥，從數千里外揚人節孝，在李某固意所不料，而先生之風尚則可見矣。

## 蕭謙中

蕭俊賢先生字謙中，年六十餘，猶精神矍鑠，倜儻不羣，而性尤廉介；不喜標榜，以故與京師畫家鮮通聲氣，而別樹一幟也。

嘗繪扇頭一，贈女弟子，後見其子隨手戲弄，乃怒裂之曰：『予畫名貴，豈容彼乳臭把玩耶？』

又嘗僑寓金陵，時韓國鈞（紫石）正爲江蘇省長，倩其繪立軸一，幷欲其題紫老之款。先生遽正色曰：『彼老，予亦老矣！我固不知孰老也？署紫石先生可耳！何喋喋之甚也？』

先生師爲蒼巖上人，吾家藏有上人山水一幅，頗極蒼勁之致。

原文献残缺